**قصة**

# المُتَفَرِّد

**محمد عزالدين التازي**

اسمه «سِيذ العابد».

رجل كان.

وكان أنِ انْفَرَدَ بحناحيه، والجناحان من وَرَقٍ أو رِيشٍ أو من أغصان شجر الحِنَّاء. لعلهما وَشْمٌ أو وَهْم، خرافةُ احدِ تلك الأيام، وقد ظَهَرَ في البداية على جدران أحد دروب مدينة فاس السفلى، مُرْتَخِيَيْنِ نَشْوَانَيْنِ بالكسل والتَّنَاوُمِ كَأنهما مَسْرُوقَانِ من طائر مُحَنَّط.

حينما كان «درب البشارة» نائما وسط الرَّخَاوَةِ والعتمة ورُكُودِ الهواء، تَسَلَّلَ الأطفالُ من دروبٍ اخرى مُجَاوِرَةٍ وَرَسَمُوا الجناحين. كانوا يُحَاكُون حَرَكَةَ الفقيه حين يفتح ذراعيه من تحت السَّلْهَامِ ٱلْأَسْوَدِ الذي يضعه فوق الجلباب فَيَبْدُو كأنه وَطْوَاطٌ يَفْتَحُ جناحيه.

رؤية الفقيه وهو يقوم في وسط الطريق بحركته المفاجئة، الشَّبِيهَةِ بالاستعداد للطيران، ظَلَّتْ تَشْغَلُ ٱلأطفالَ حتى تَسَلَّلُوا إلى «درب البشارة». لم يكن الجدار مُسْتَوِيّاً، فقد جَرَحَتْ اصابعهم بعضُ النتوء. لم يضعوا أيَّ رأسٍ أو جسدٍ لانسانٍ أو طائر أو حيوان. لقد اكْتَفَوْا بالجناحين الأسْوَدَيْنِ، المَفْتُوحَيْنِ على طول الجدار، مُعْتَقِدِينَ الفقيه سَيَنْقُضُ وُضُوءَهُ حالما يخرج من داره ويراهما، أو أنه سوف يستدير نحو باب الدرب وَيَشْتُم. لكنه حينما يخرج من دَارِهِ الوَاقِعَةِ في غَوْرِ دَرب البشارة لا يرى شيئا في الظلام. خرج أكثر من مرة دون أن يرى أي شيء. وحين رآى الجناحين، عاد لِيَطْرُقَ الباب بِمِطْرَقَةٍ على شَكْلِ يَدٍ مضمومة، كعادَته كلما عاد إلى الدار بالرغم من انه وحيد ولا ينتظر من أحدٍ أن يفتح الباب، قَبْلَ أَنْ يُخْرِجَ مفتاحه الضخم من مُنْتَصَفِهِ وَيَنْحَدِرَ مَعَ الدُّرْجِ لِيَختفي طوال النهار.

لم يعرف أحدما كان يفعل، ويمكن أن نَتَخَيَّلَهُ وهو يَتَنَقَّلُ بين الغرف، يصعد إلى الفوقي ثم يَهْبِطُ إلى السفلى، يجلس في البرطال كَسِيرَ الطرف مَهْمُوماً وَيده على خَدِّه، يَهُمُّ بالخُرُوجِ ويتراجع صاعداً إلى السطح ليرى صومعةَ جامع القرويين، ومكان وُقُوفِهِ الذي كان، وفي يَدِهِ المَرَاصِدُ الصَّغِيرَة والكبيرة وهو يَفْتَحُ عَيْناً وَيُغْمِضُ أخرى ثَاقِباً بِنَظَرِهِ أبعادَ النجوم. يَرْتَدِي السلهامَ الأسْوَدَ اتِّقَاءً للبرد، وحين يهبط الأدْرَاجَ يَضَعُهُ على حافة الفراش وأستَارُهُ تَتَدَلَّى عَلى الأرض دون أن يَأْبَهَ لذلك فيرفعه أو يضعه على المِشْجَب. كان يريد أن يفعل شيئا لايعرفه سواه. لعله لم يكن يريد أيَّ شيء، ولم يفعل أي شيء. ولربما يكون قد فعل شيئا ما في احدى لحظات غفلتنا عنه. هذا هو «سِيذ العابد»، مصدر خيالاتنا البعيدة، ولعلَّ السلهام هو مصدر تلك الخيالات، أو الحركات التي يقوم بها سيد العابد وسط الطريق حينما يَفْتَحُ جانبي السلهام وكأنه يَفْتَحُ جناحيه.

حين غَفَلْنَا عنه ولم نَعُدْ نَرْقُبُ حركاته بِمِنْظَارِنَا الخاصِ، ماذا يكون قد فعل ؟ لعله قد خَضَّبَ لِحْيَتَهُ المُدَبَّبَةَ بالحِنَّاءِ وضَمَّخَ فَودَيْهِ بالغَالِيَّةِ، وتَعَطَّرَ بالعطر النبوي. ربما فتح الصندوق ونظر إلى بعض أدواته القديمة، أو قرأ صفحةً في الكتاب، أو تَوَضَّأَ، أو ربما أكل شيئاً من الخبز وزيت الزيتون، أو فتح كتاب الأشكال والدوائر والعلامات ورآى بعض الصور، أو نام قليلا ثم نهض مَخْمُوماً وصعد إلى سطح الدار لِيَرَى مكان وقوفه في أعلى صومعة القرويين، وحين يُبْرِدُ ليلُ فاس الشتائي صَدْرَهُ يعود إلى الفراش لِيَتَدَثَّرَ بِحُمَّاهُ ويَرى الجناحين.

كان الجناحان مَوْشُومَيْنِ على ذراعيه، أو أنه قد رآهما في صورةٍ أو خَيَالٍ أو مَنَامَةٍ أو على صفحة أحد كتب الرحلات. أراد هو الآخر أن يَرْحَلَ فَأَنْبَتَ الجناحين كَما فعل «العباس بن فرناس» وحين رآهما على مِرْآتِهِ الخاصة، السِّرِّيَّةِ جدا، والتي يحتفظ بها في مكانٍ خاص، قَالَ صَارَ لي جَنَاحَان. الجناحان مُحْدَثَانِ وأنا قديم والعالم قديم، والله قديم والجنة والنار قديمتان، البواخر والطائرات قديمة وكذلك وجه الأرض والسُّحُبُ والأفلاكُ والكواكب والأقمارُ والنجومُ والبحارُ والأنهارُ والزرعُ والسَّائمَةُ وكل ما تَنَسَّلَ من آدم، كلُّ هذا قديمٌ فما أَعْجَبَ هَذَا القِدَمَ وما أَعْجَبَنِي. في هذا الجسد يَسْتَوِي العالم. جسد فقيه وابن فَقِيهٍ وسَلِيلِ دَارِ الفقهاء ومدينةِ العلماء فاس التي بَنَاهَا مولانا ادريس بن ادريس في القِدَمِ، قَبْلَ أن يكونَ هَذا العالم.

رِيشٌ أو وَبَر ؟
وَرَقٌ أو أغصانُ شجر الحناء ؟
دُمُوعُ الجِنِّ أو سَحَابُ الجنة ؟
أَكْفَانُ الموتى ؟
غُبَارُ العَتَاقَةِ والبِلَى ؟
حَشَائِشُ البحر ؟
نَسِيجُ الليالي أم صَفَاقَةُ العين ؟
أَمِنْ كُلِّ هَذَا يَتَشَكَّلُ الجناحان ؟ هذه آخِرُ كَذْبَةٍ من كَذْبَاتِ سِيدْ العابد. جَنَاحَا وَطْوَاطٍ أو نَسْرٍ أو بُومٍ يَرْقَى بهما إلى النجوم والأفلاك والكواكب كَيْ يَرى عن قُرْبٍ ما كان قد رآه على بعد. كان يُغْرِقُ عينيه الأَغْشَيَيْنِ الصافيتين كَحَبَّتَيْ زجاج في مائِهِ السحري فَيَصْفُو له الحالُ مع صوت الرقرقة الذي تُحْدِثُهُ القَارُورَةُ في آنية الزجاج. يرى الماء. حينَ يُقَرِّبُ منه المِنْظَارَ الدقيق تَظْهَرُ قُبَّةُ السماء الزرقاء بِتَقَوُّسِهَا الأنحنائي، وتَصِيرُ الآنيةُ شَبَهاً للأرض. يبحثُ في تلك القُبَّةِ عن مواقع الأفلاكِ والنجوم وهو يتذكر حكايةَ ذلك الفَلَكِيِّ الذي كان قد رآى هلال العيد ليلة الثامن والعِشْرِينَ من شهر رمضان. أَعَادَ التَّحْدِيقَ بالمِنْظَارِ وهو يرى الهِلالَ في سماء صافيةٍ زرقاء. لم يَسْتَطِعْ أن يقول ذلك لأحد. لكنه حين رآه ورآه فَكَّرَ فِي اختلال دورةِ الأيام والشهور والسنين. رَاجَعَ كل التقاويم. عاد يَرْصُدُ الهلال البَادِيَ فِي سماء العين. في وُضُوحٍ كَوُضُوحِ النهار. تَوَضَّأَ في خَصَّةِ جامع القورويين وصلى صلاة المغرب. حين رآه المُنَجِّمُونَ يُلِحُّ على رَفْعِ المِنْظَارِ من بَاحَةِ الجامع نحو السماء ورآهم ينظرون إليه بفضول قال رأيتُ الهلال. هلالُ العيد بَادٍ. لم يصدق أحد منهم أن يظهر الهلال في ليلة الثامن والعشرين وأن يكون يومُ العيد هو يومُ التاسع والعشرين. جاء القُضَاةُ للصلاة وأمروا برفع المَنَاظِيرِ

والمراصد ولم يظهر الهلال لأي من المؤقتين والمُنَجِّين. صدفةً حدث ذلك مجرد صدفة دفعت ذلك الفكليّ إلى أن يرفع مِنْظَارَهُ في اليوم الثامن والعشرين. وماذا لو رفعه في اليوم الثالث عشر، أو في اليوم التاسع أو الرابع ؟ كان اذن سيرى الهلال. أخذ سِيذْ العابد يضحك وهو ينظر إلى مائه السحرية. ها هو يضحك وها نحن نسمع ضحكاته. يضحك حتى تَدْمَعَ عيناه. مَرَّ باطراف أصابعه على شُعَيْرَاتِ حَاجِبَيْه الطويلة، التي كان قد طَلَاهَا بالغالية حتى يُخْفِيَ بَيَاضَ الشَّيْبِ. ظَلَّ يضحك. فقد كان الفَلَكِيُّ قد رآى شَيْبَةً من حَاجِبِهِ فِي المنظار واعتقد أنها هلال العبد.

مِنْ أيها سوف يَنْسُجُ الجناحين ؟

من الوَبَرِ أم من شَجَرِ الجِنَّاء أو دموع الجِنّ، من سحاب الجنة أو من أَكْفَانِ الموتى، مِنَ الغُبَارِ أو من صَفَاقَةِ العين ؟

ومن أين يأتي بكل ذلك ؟ مِنَ الدموع والوجع وأَرَقِ الليالي ؟ من الوُقُوفِ والسَّهَرِ على الكتب الصفراء ومُحَاوَلة ابْتِكَارِ العالم من جديد ؟ والفقيه سِيذْ العابد، وُلِدَ ولم يَلِدْ، لم تدخل دَارَهُ امرأة. وهو يَغضّ الطَّرْفَ حين يرى امرأة مُلَثَّمَةً تَعْبُرُ «زُقَاقَ الحجر» وهو في طَرِيقِهِ إلى القرويين. وَلَدَتْهُ امراةٌ وهو يَعْرِفُ أَنَّ ذلك قد حَدَثَّ في القِدَمِ، كما يكون العالم قديما والله قَدِيماً وكل ما سوف يَأْتِي قديم وكُلُّ مُحْدَثٍ قديم. وهو وإنْ تَخَيَّرَ فقد ولدته الكتب. نَسِيَ أُمَّهُ ودَارَ الطفولةِ والأَتْرَابَ ولم يعد يَتَذَكَّرُ شيئاً سوى ما يَتَرَاءَى له في مائه السحري. الهَوَامُ يَلِدُونَ البَنِينَ والبناتِ، كل الناس، حتى الشُّرَفَاءُ والأَغْنِياء وعِلْيَةُ القوم يَلِدُونَ البَنِينَ والبنات، ولكن من يَلِدُ الكُتُب ؟ من وَلَدَهُ كتاب ؟ من أَصْلُهُ من الكُتُبِ ونَسْلُهُ منها ومن يَكُونُ له كتاب ؟ أَلَا قُولُوا من كان قد وَلَدَهُ كِتَابٌ سِوَى من كان له كتاب ؟

اضحكْ ياسِيذْ العابد.
اضحك

لقد رأى ذلك الفلكيُّ جزءاً من ذاته في الحقيقة، فَظَنَّهُ الحقيقة كلها. اضحك ولا تَخْجَلْ من نفسك وأنت تَصْعَدُ الأدراج إلى المُنْتَصَفِ ثُمَّ تَهْبِطُهَا فَجأة، كَمَنْ يَبْحَثُ عن شيء ضائع، كمن لا يبحث عن شيء، أو كَمَنْ وجد شَيْئاً دون أن يكون باحثا عنه. اضحك وأنت ترى في الماء السِّحْرِي قُبَّةَ السماء، وانحناء الأرض، وكل الحقيقة، اضحكْ وأنت لا ترى الحقيقة في شيء سوى الجناحين، والجناحان من ريشٍ أو وَبَرٍ أو من دُمُوعِ الجن. اضحك، هاهي دموع الجِنِّ وهاهما الجناحان. خذ هاهما وها أنتَ تَطِيرُ بهما حتى تُلَامِسَ الخيط الرَّقِيقَ الفاصل بَيْنَكَ وبين سِدْرَةِ المُنْتَهَى. اضحك ولا تَنْقُضْ وُضُوءَكَ يَاسِيذْ العَابد، فأُمُكَ كِتَابٌ وأَبْنَاؤُكَ الكُتُب، ونَسْلك مِمَّا أَضَعْتَ فيه مَضَاءَ النَّظَرِ مِنْ خَطِّ حُرُوفٍ وَرَسْمٍ للدوائِر والأشكال والعلامات ها أَبْنَاؤُك حواليك. ها اللُّثْغَةُ الأولى للحرف. ها الضحك والبُكَاء وها تَشْوِيشُ اللحظة الصافية، ولَكَ أن تَصْعَدَ أَدْرَاجَ السطح وأن تَهْبِطَ منها بِعَدَدِ ما تَشَاء بَحْثاً عَن صفاء اللحظة الذي لا يُعَكِّرُهُ نَقْضُ الوُضُوء.

هَاهُو مِنْظَارُنَا الخاص،
بِهِ نحن نراك يا سِيذْ العابد.

هذا مِنْظَارٌ صغيرٌ به يَلْهُو أَطْفَالُ «درب البشارة»، ويمكنُ أن يَسْتَعِيرَهُ منهم أَيُّ فُضُولِيٍّ أو نابِشٍ في سِيرَتِكَ وأخبارك، وأسرار مَائِكَ السِّحْرِيّ.

حَينما خرج سِيدْ العابد من داره لم يُبَالِ بالجناحين المَرْسُومَيْنِ على الجدار اِنْحَدَرَ نحو طريق القروِيين وصعد أدراج الصومعة. وضع يده في حِزَامِ السروال من تَحْتِ السلهام والجلباب وأخرجَ المفتاح الثقيل. وضعه في المزلاج وأداره دورتين. هذه هي الغرفة التي على ادراج الصومعة، مكانِ المؤقتين والمُنَجِّمِينَ والفَلَكِيِّين والمُؤَذِّنين. البُسُطُ والطَّنَافِسُ الحمراء على الأرض الساعاتُ الكبيرة الدَّقَّاقَة. الأسطرلابات. رُفُوفُ الآلات الدقيقة والكتب والخرائط. نافذة واحدة صغيرة تُعَشِّشُ فِيهَا بعض الطيور. كان سيد العابد، يعرف أنه يوجد في مكان غير عادي، وبارتقاء بعض الدرجات يمكن أن يصبح في أعلى الصومعة. هاهي الأشكال والخرائط والرسوم والعلامات، المربعات والدوائر والمُضَلَّعَاتُ وهَي تَتَدَاخَل. الأجسام والأَجْرَام أَشْكَالُ الروح التي تَصِلُ إلي قِدَمِ هذَا العالم. الأشكال قَدِيمَةٌ والعالم قديم. المعاني قديمة والكُتُبُ قديمة وكلُّ مُحْدَثٍ قديم. الأسرارُ المَكْشُوفَةُ والتي لم تُكْشَف، المدن والاجرام وأبوابُ السماء، الموت والحياة والجنةُ والنارُ والآذان والوقت، والفَجْرُ والغروب وثُلُثُ الليل ورُبُعُهُ وخُمُسُهُ وسُدُسُهُ وكلُّ الوقت وكل الأشياء. كل ذلك قديم كما أنا قديم فما أَعْجَبَ هذا القِدَمَ وما أَعْجَبَنِي تَعَالَيْتُ وَتَرَاءَيْتُ.

وهذه هي أَرْضُ فاس التي فيها الجسد. أَمَّا الروح فهي معلقة بين السماوات والأرضين. هذه مدينة الصعود والهبوط. الباعةِ الثرثارين، والمآذن، وأسواق الكُتُب البالِيَّة التي ولَدَهَا أناسٌ عاشوا في القِدَم وما زالوا في القِدَمِ يَحْيَوْنَ. هذا هو الزِّنْجَار، والكِلْس، والخَيْضُور، وكُلُّ ما يَعْلُو أَشْكَالَ الأشْيَاء ويُغَيِّرُ من صُورَةِ المادة.

فَاسُ الزِّنْجَار،
الكِلْــس،
الخَيْضُــور،
فَاسُ فَاسَ التي في القِدَم، تَحْتَمِي في ظلمائها بدرب البشارة. والفقيه سيد العابد حين يهبط أدراج صومعة القرويين يَخْشَى أن يَتَعَثَّرَ فِي أَذْيَالِ السلهام فَيَتَدَحْرَجَ وتَتَهاوى النجومُ التي جُعِلَتْ رُجُوماً للشياطين. يَخَافُ أن يَصِيرَ نَجْمَةً تَرْجُمُ شيْطَاناً والنجمةُ تَتَهَاوَى والشَّيطانُ يَفْلَتُ من الرجم ويهرب إلى الفضاء الواسع لِتَتَعَقَّبَهُ نُجُومٌ أخرى. كم من النجوم وكم من الشياطين ؟ كَمْ مِنَ الفُقَهَاءِ وكَمْ مِن الذين ولدوا الكُتُب ؟ كم.

حين يخاف سيد العابد، أن يتدحرج أو يَتهاوى، يَفْتَحُ جَنَاحَي السلهام ويَصِيرُ وَطْوَاطاً أو غُرَاباً وَيَصِيرُ الجناحان من رِيشٍ أو من وَبَر، من ورَقٍ أو من أَغصانِ شَجَرِ الحِنَّاء، من دموع الجِنِّ أو سَحَابِ الجَنَّة أو من أَكْفَانِ الموتى.

شَرِبَ الفقيه مَاءَهُ السِّحْرِيّ. ارتخى قَلِيلا على الفراش ومات. لم يُخَضِّبْ لحيته المُدَبَّبَةَ بالحناء ولم يُضَمِّخْ فوَدَيْهِ بالغالية ولم يَتَعَطَّرْ بالعطر النَّبَوِيّ. لم يأكل خبزا مَغْموساً فِي زَيْتِ الزيتون ولم يفتح صندوق الالات العجيبة. ظل سيد العابد يَتَعَفَّن. رأيناه بمنظارنا وهو يَتَعَفَّن، ورأينا الجيران يقتحمون الدار ليجدوا الفقيه غائب العينين وحوله أشكال الأزْوَاجِ من الأجنحة، بعضها من دموع الجنِّ وبَعْضُهَا مِنْ سَحَابِ الجنة، وبعضها الآخر من أَكْفَانِ الموتى.

# الباب

## محمد الهرادي

كلمناه . قال :

ـــ لن أسمح للجميع، يكفي واحد..

كنا قد أيقظناه من النوم، وجاء إلينا يفتح الباب وعلى ظهره بطانية مرقطة. فتح كوة الباب الحديدي وبان وجهه المتورم من أثر الادمان. أتينا، حاملين ورقة الدكتور، وورقة قسم الخروج، وورقة الصندوق، وورقة التصريح، وورقة البلدية، وورقة الدفن، وورقة النقل، وكلها مزوقة بالطوابع الثمينة. فتح الحارس كوة الباب الحديدي بهدوء ولم ينظر إلينا ليرى من نحن، كأننا لم ندق الباب وندق كل هذا الوقت. كلمناه. وقلنا له هاهي الأوراق ياسي الحاج ونحن أحبابها ونريد أن نراها ثم نحملها إلى بلدها بعد ذلك لندفنها. فاحت تلك الرائحة حين نطق : «لن أسمح للجميع، يكفي واحد..»، وابتسمنا رغم ذلك، ولم يفتح الباب، كنا على عجل، ورأيناه يدس يديه في جيوبه، رأيته وحدي فقط يدس يديه ويخرج ذلك الخاتم. وقلنا لبعضنا : هذه البطانية هي بطانيتها وهي على ظهره فكيف يترك الولية عارية ؟ وكيف يتركنا هكذا واقفين ؟ ومالو.. مالو ؟

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

ورأيناه ينسحب إلى الداخل، ولم نعد نراه. كنا نسمع فقط أزيز آلة التبريد، وصوت خطوات المرضى المهدودة فوقنا، وناقوس تلفون لا يرد، ونظرنا إلى الجدران العارية وقد تركت لحالها، وإلى وجوه بعضنا، وإلى السقف، وإلى الأرض التي بين أقدامنا، ورأيت أنف أختها وقد احمر من أثر البكاء، ومخاط خفيف يتدلى، وقلت لنفسي لم يبق لها غير أن تلبس السواد لتشبه «بيبي»، وقلت لنفسي أيضا ما معنى الخاتم ؟ ما معنى الخاتم، والرائحة، والبطانية، والدق، ولن أسمح للجميع، وأنف الأخت، وكل هذه الأوراق ؟ والتففنا على بعضنا كديدان حين سمعنا صوت المفتاح يدور، وحبسنا عواطفنا ولم تظهر لهفتنا إلا من خلال عيوننا التي التمعت، وكان الانفعال قويا جعل الأخت الصغيرة تبكي وهي تحملق فينا حائرة، وأولج الحارس مفتاحا آخر بعد ذلك وظهر أن هذا الباب الاخير قد امتنع علينا هو الآخر، وهبط الماء إلى ركبنا، وسألناه : آش ذاك الشي يا سي الحاج...؟ لم يجب ظل صامتا كبركان، لكنه حين رجع إلى الداخل قال : المفتاح... المفتاح عدو الله.

حين هبط الماء إلى ركبة الأخت مالت بجسمها على الباب الحديدي وقرفصت. قلنا لها اخزي الشيطان يا أخت وقفي والرجل سيفتح الباب الآن وجلابتك ستتسخ ولاحيلة مع الله وهذا آخرُ باب سندقه واطلبي التيسير واعلمي أن ولد النعجة يأكله الذيب، وأجابتنا الأخت بمزيد من الدموع، وما زالت تلك الرائحة تتفشى بيننا دون أن يجرأ أحد منا على سد أنفه أو التفكير في ذلك الأمر. وعاد الحارس مرة أخرى واقترب كثيرا. ورأيت مرة أخرى ذلك الخاتم في أصبعه الوسطى، وسأل : عندكم شي ساروت... ؟ ودفعت إليه بحفنة المفاتيح التي كنت أقرقبها بين يدي طيلة الوقت دون وعي.

جربها جميعا دون جدوى ورماها نحونا غاضبا : «لعلها الفيران يا الخوت...» وأضاف معترفا بعجزه «يحبسونني مع الموتى ولا يعطونني الضوبل...» وضربنا جميعا كفّا بكف. وقلنا جميعا الله يستر. والله يخرج هذه العاقبة على خير. وبحثت أعيننا عن بعضها تستفهم ما الأمر، وقلنا لعلها الفيران، ولكن الفيران لن تأكل الحديد ولحم الموتى موجود موجود. وسمعت الأخت المقرفصة هذا الكلام. وجمدت ملامحها لحظة لتترك الدم ينسحب من وجهها وتغوص في شرود. وتفسخت مقاومتنا. وشعرنا أننا جميعا بوكتف بلا فائدة. جمعت قبضتي معا وأخذت أدق الباب بعنف وأدق لعل أحدا ما يأتي. استجاب الحارس أخيرا وأطل كاشفا عن ابتسامة فقدت معظم أسنانها. قال : «انظر». وهو يريني قطة يحملها على ساعده «أنظر.. هذه الحمقاء أكلت كل صغارها منذ لحظة..».
واندهشنا جميعا لذلك، قلنا له : هذا عجيب. قال : تصوروا. الفيران تأكل الساروت. والقطة تأكل صغارها، وأنا حتى الساعة لم أفطر.

ولمعت فكرة صغيرة تسربت بيننا جميعا كالهواء. وهمسنا له جميعا «هذا واجب، غير كن رجل..» لعله يدير الخاتم الموضوع في أصبعه الوسطى لينفتح الباب من تلقاء نفسه. لكنه غبر عنا ومازلنا في الانتظار.

# ابتهالات الغابة الشرسة

## عزيز الحاكم

دخل الذي حسبناه شحاذاً أو طفيليا متأنقا يحبو وعلى متنه ثمانون حولا وأشار لنا أن نجلس وما كنا بواقفين بل نحدق في هذا العياء الشرس وهو يقود ذاكرة الجبري إلى مقعد حقير وطاولة مخدوشة ويطعمنا من مغالق فيثاغورس ثم ينمنم في السواد المكسور سطوحا ومنحنيات تراود فيها الحروف بعضها تلتف الراء بالحاء بالباء بأقواس شاردة وينهض هدب التاء مارقا مسبولا كحمام بري ليقيم الفتنة السكوت خلف خالقه ويدعونا إلى وأد الساعة فالجبري يدخل الآن منزله الفسيح كي يدخر أعواماً أخرى بين الباحة والصهريج فيما يتاح لنا وللذئاب اليافعة أن نسرق زمنين بعيدا عن تبتلات الخط ودهاء المسالك.

باب تفتضه نعال الرهبان.

أما نحن فقد كنا نتسلل من كوة على بيت الكلاب نبلل أيدينا بالعشب المقدس ثم نعبر السور الذي يفصل غرف الحكمة ووصايا الخمس عن الحظيرة المباحة ونسقط في التهجي :

ــ رفع شيخ الحكمة.. الخلود لشيخ الحكمة !

ــ ولكن من رفعه ؟

تلتفت الرؤوس المدببة صوب الصوت الذي انقذف، دونما توقع، من فم كنت أخاله لا يفتح إلا بين عتمتين : حين تخدعه لذة أو شكوى يستسلم لصرير الألم ثم يتدارك طيشه ويعود ليتلثم كبكارة حائلة...

ــ ماذا دهاك ؟

ــ من رفع شيخ الحكمة ؟

عصبان آخر يرقد بين أسنان مرمرية لأنثى كان سورها يملأ الحجرة إشراقاً ويوصد الرؤوس التي جاء بها غباء مزمن إلى ضيعة المجوس كي يعري جوعها ويشمت بها أمام رعاة الضحك : نحن ــ الذين أقمنا لأذنى الدلفين ضريحاً في ورق ليّن وحجبنا عنه نور الحسناء الغامضة. نتفسح في تجاعيد عنقه المرقط ببياض السمنة وحمرة الاضطراب لكن كناس الجيوب يفتح لنا خزائن الزوال التي تكتظ بها مساكننا الليلة يدخلنا في ركض محموم لا نعرف معه هل نحن في مسبح أم مصحة ثم يغيب.

درب لا يفضي إلى أحلامي سبكته رائحتها التي أعتادت أن تمسك بهواجسي كل مساء، وعبر قرون لا تحصى، وتزج بي كشاهد قاصر على جرائم لم ترسم بعد.

أنا الجريمة التي لا تكتمل إلا بوقوفنا معا هكذا كظلين متخاصمين على العتبة هي ترنو إلى العتمة

متوجسة من أن تزيغ قدمي الثالثة وتنقشع المحارم وأنا أطمئن شيطاني المحبوس بأن الفم سيفتح ذات مساء عاصف بين عتمتين أو ثلاث وتسترجع اللكنة مشداتها.

وإذا تتأهب للخطو
تسقط الأضواء
وتدون الريح عبارتها تسري
في الجو رائحة مسك قاتل
ويشهق حولنا صحب ستائر باسقة
كاصطفاق جناحي عنقاء محظوظة إلا نورها
يكون هنا كما عهدته
متدثرا بالنخوة يحرس خوفي

وبنذر غرائزي / منتدى حمقي
وحيرتي بين انتظار العشاء الصوفي
واسترخاء الهزيع الأخير من ليل جدبان

ليل مغمور بهدير عبيد مأخوذين بطوفان الثوبة ونسائم الخدر ولواحظ الشاردات.

ــ احتضن كسلك !
ــ والنوم ؟ والجليد ؟ ولصوص الفجر ؟ وجنية السهوب ؟ وصمتك ؟ وصلواتي المؤجلة ؟ وخمرة الرهبان ؟ واحتضارات الجبري ؟ وكعبك الموشوم على ساعد ذاكرتي ؟ وتداعي الضوء بين ظلينا ؟ هل يرضيك أن أبحث عني في الغد فلا ألقى إلا قبري ضاحكا يفتح لي قلبه الملتهب ويغريني بإلغاء عينيك ؟

أيقظني وأخرجني من جنان الأنس إلى وحشة العتمة متمسكا بجزعي يسرق خطواته من تربّص من لا يرى ويسعل ثم يفتح وفاضه ويضيء الدرب المديد بخنجره ويلوح يصرع جنه وأنا أندس فيه أقضي بقية نومي فرزعا أترقب غابة تزحف نحوي أشجارها تبسط في وجهي أيادي مزغبة ولها ما يشبه عيون تنين حقود ثم تحلق قرب أنفي ترسل علي فحيحاً قذرا يرجني ويفرغني في حوض لا قرار له.

ــ ألا تندمج ؟
ــ لست طاهرا
ــ دونك الماء
ــ أخاف أن
ينطق ثغرها بين انحناءتين فأعمى وأسقط بين الفاء والجيم وأجزم كراء هائم لا أدري من أية قبلة يبدأ الليل.

أسند وهني على سارية باردة أستودع بئر السامرية روحي لا يستلني من غفوي الطويل إلا بحّة موسيقية ونشيد متلعثم ونعش مخروم ثم أجمع وقع الدم يفلت من مآقيها على قلبي ويبلل كتان ذهابي يغمرني حبور مجدلي وأرى سبع حقول تزدان بحاملات الطيب وغلمان القيامة في إثرهن يلملمون

أذيال قفاطينهن وجوقة من قارعي الصدور يشقون الأرض تحت أقدامهم فيرتبك النشيد الشجي وتنفطر الجبال التي تحف بجثماني المبارك وتبتلع الجميع.

ــ افتح الهواء !

ــ ضع حجرا على حجر وهشم جبينك كي تشتم رائحة الدمع !

ــ دع عنك سريري وأمطاري واغرب عن مسائي !

ــ لكن حارس بهائك، وسبيل عبارتنا واحد.

وانفتح النهار وغدا الأثرياء السذج إلى معين القر كجراد ضوئي ما أن تلمسه أنامل الشمس حتى يتذرى مثل حبات زئبق باردة وتبعثر حظي مع انصراف الطيف.

لم أعد ألمح أقرب نقطة من تعازيم الجبري الذي كنت أتوقع في كل لحظة تداعيه الأخير قرب قدمي.

أغطس رأسي في حوض الماء الآسن فأرى مرة أخرى غابة تزحف نحوي وحشودا منوية تشير إلي تتوعدني وتحفز غيظ التنين على ملاحقتي.

أعود إلى درب السامرية وأمكث قرونا أخرى أحاول خلالها أن أتذكر شكل العتمة ولحظة سقوط الضوء وازدهار سناها وتألق الخنجر في يديه ورائحة العشاء التي كلفتني شهورا من الصوم والعتاب. وحين يكفهرّ وقوفي أشتاق إلى أصابع الجبري تؤبن عقولنا.

ــ ظل يلاحق الراء متى زهقت روحه فتداعى. كنت أرغب في أن أراه يسقط قرب قدمي وهو ينفض أصابعه من آخر حرف. لكن ظمئي يهلسني.

وضعناه في خرقة طاهرة وغضضنا الطرف كي ترشه السامرية بمائها السفلي ثم وَارَيْنَاهُ ثقبه الأبدي وشربنا حتى سئمتنا النشوة وصرخنا في وجه الأب ألا يرهبن منمنمات الجبري الراحل لأن الحروف تسكن بعضها فأذعن واستكان وأخفى خمرته في كهوف، غريبة وهجا طيبته ثم أقسم على أن يدخل في الحداد مع أول خميس.

لم تنفتح العتمة

وكلما اقترب الخميس التفتت رؤوسهم المدببة صوب مدفن ثغرها الذي انفتح مرة ولم يخلف صدى، فحل بهم غبن ثقيل وأطرقوا ثم تلبستهم أحزان هرمة وتضرعوا إلى باب الدير أن يتمخض عن طيف يضيء عزلتهم فما استجاب.

واغتنمت أول طلعة من العتمة وتسربت من كوة تفضي إلى ساحة الاحتمال ثم مكثت قرونا أخرى أترقب تجليها إلى أن جذبتني من الخلف يد مزغبة فأيقنت أني من الهالكين ونسيت توجسها واقتحمت العتمة تطاردني تحرشات الحشود المنوية وفحيح التنين وابتهالات الغابة الشرسة.

حين ارتطم ظلانا ــ ياللذروة ! ــ سرت في شراييني التي جمدتها الأعراف منذ بلايين القرون رعشة ربانية وفاحت رائحة مسك عتيق من حولنا وخذلتني تأوهات خفية لكنها كممت فمي بثغرها الجليل ثم لملمتني في خرقة طاهرة وسقتني من مائها السري.

ثم وارتني مرقدها المفتوح...

# أرواح الشـــر

## عبد الحميد الغرباوي

من بين الذين كانوا ينصتون إليه في جهمة ذلك اليوم الشتوي. نسوة تفلت بعضهن على الصدر وامرأة حامل وضعت كلتا يديها على بطنها ورجال بعضهم أخذته الرجفة فظل واجماً والبعض الآخر ثبت بسمة باهتة على الشفتين منصرفاً إلى حال سبيله في اللحظة التي هوى فيها من شرفة الطابق الثاني لمنزل السيد (خاوتي) صاحب أقدم «طاكسي» بالمنطقة، أُص حبق سقط مهشما على بعد أشبار من بائع الماء «سي بوعزة».

وبسقوط الأُص سكت «سي بوعزة» عن الكلام، فتفرق الجمع بينما ظل هو يتأمل لحظة الأُص المهشم وما لبث أن انحنى يلتقط عريشا من عريشات الحبق حكه على بطن يده ثم رماه منصرفا وعيناه تتفحصان السقاية التي تبعد عنه بضع أمتار متقدما نحوها وهو يشم راحة يده...

كل سكان المنطقة يتفقون على أن بائع الماء «سي بوعزة» هو أول من روج الخبر الذي انتشر انتشارا واسعا حتى إن الكل أصبح يردده إلا فئة أبت الانصياع للشائعة ومروجيها فوقفت ضدها ترد بالمنطق واللامنطق وما يقبله العقل وما لا يقبله وبأن ما باتوا يحفظونه في عقولهم وقلوبهم حفظا مكينا ماهو الا خرافة من الخرافات، ترهات ليس لها أساس من الصحة.

لكن دفاعهم هذا لم يجد نفعا، وكيف يمكن لهم ذلك ! والشيخ العبدي فقيه المنطقة يقول : «الجن ما سموا جنا إلا لاجتنانهم واستتارهم عن العيون ولقدرتهم الكبيرة على التشكل والتصور في صور الحيات والعقارب وفي صور الخيل والبقر والابل والغنم وفي صور الطيور بل ولقدرتهم على الظهور في صور بني آدم...».

وحتى يطرد السكان عنهم شر هاته الأرواح، التي استيقظت هكذا فجأة بعد نومة طويلة دامت مئات السنين على حد قول بائع الماء «سي بوعزة»، التجأوا إلى التعاويذ والبخور.

وفي زمن قصير جدا، أصبحت المنطقة سوقا للتعاويذ والأحجار والأعشاب والأتربة والجلود والحيوانات المجففة، المهشمة الرؤوس التي تدفع الانسان قسرا إلى الاعتقاد بجدواها فعلا في طرد الأرواح التي استيقظت لتزرع الرعب وسط سكان المنطقة...

وهكذا عاودت الظهور بالمنطقة تجارة كادت تبور فنشط تجار البخور وتنافسوا فيما بينهم لكسب قصب السبق والانفراد بأتربة وأحجار وجلود وحيوانات جديدة وغريبة وتفننوا في ابتكار الأسماء لجديدهم من المعروضات فهذا هو الخنزعبيل وذاك هو العفرجيل وذلك يُدعى السمديوس وهذا يُدعى الفأرجن وأما الذي إلى جانبه فيدعى سحتليل...

ولم يخل التنافس بين التجار من سباب وعراك أنهاهما أفطنهم وأكثرهم دهاء بقوله :

ـ إن عملنا هذا أيها السادة من أجل المصلحة الخاصة وكما هو في علمكم فأرزاقنا في ما يُقْبِلُ على شرائه من عندنا العامة...

العراك في ما بيننا ياسادة، يجلب لنا المضرة والحال يفرض أن لا نتعارك حتى لانفقد ثقة أهل المنطقة... فكيف لأتربتنا وأحجارنا وجلودنا أن تكون ذات مفعول إذا كانت غير قادرة على أن تجنبنا نحن قبلهم الضرر والسوء.

أما الفقيه الشيخ العبدي فكان قد استعد للحدث استعدادا كاملا مهيئا الأقلام ومحضرا الحبر، ومُشترياً لهذه الغاية حزمة من الورق الأصفر... وحين اشتد عليه الطلب استدعى فقيهين من فقهاء المناطق المجاورة يُساعدانه مقابل أجر فالمنطقة منطقته وأدوات العمل أدواته... فأسال الثلاثة الكثير من الصمغ وماء الزعفران على وريقات تحمل حروفاً وألغازا ونجوماً وخطوطا ومربعات ومستطيلات ودوائر يطوونها طيا إلى أن تصير في حجم الدرهم ثم يضعونها داخل غشاء من ورق النحاس أو ورق الجلد...

وإلى جانب الفقهاء وبائعي البخور ظهر نوع ثالث من التجار يبيعون أغشية للتعاويذ مزركشة بالزخاريف والألوان الفاقعة وأحجار الفوسفور تليق بالعصر ومتطلبات الموضة.

وما لبث أن تحولت تلك التعاويذ إلى وسيلة من وسائل الزينة يحملها الاناث والذكور على حد سواء فأصبحت لا تجد إلا نادرا من لا يحملها.

وهكذا أصبحت المنطقة تموج في ضباب كثيف تتداخل فيه روائح قنوات الأودية الحارة المنفجرة بروائح الأحجار والأتربة وروائح الجلود المحروقة، فكثرت الأمراض وخاصة وسط الرضع والأطفال. أما النزاعات الأسروية والأزمات النفسية والعراكات بين الجيران فأصبح لها وقع على القلوب، يهتم بها الجميع غاية الاهتمام بعد أن كانت أمورا عادية ينظرون إليها بعين لاتبالي.

فبالزقاق الشرقي بات السكان على نزاع عنيف بين الجزار «بوشلاغم» وزوجته «للافطومة» وقد سمع الجيران الجزار «بوشلاغم» يصرخ في زوجته مهدداً :

«سأقطعك إربا إربا وأصنع منك «كفتة» أرمي بها إلى الكلاب الضالة»

وبالزقاق الغربي تعالى صياح النسوة وبكاء الأطفال في واضحة النهار لما حمل الولد المدعو «طرزان السطوح» السكين مهددا مقدم الحومة بالذبح من الوريد إلى الوريد والشرب من دمه...

وحدث أن خرج الأسود حميزة من الحمام في منتصف ذات يوم يصرخ عاريا كما ولدته أمه. وكان حميزة على عادته يفضل الحمام خاليا من البشر لينعم بسكينة غرفه ودفئها وليستمتع ما شاء له الاستمتاع بماء الصهريج الحلو الدافق... ماراه عجز عن وصفه لحظتها فقد كان لسانه ثقيلا يكاد يكون طرفا مشلولا داخل فمه وما كان يصدر عنه مجرد كلمات حروفها مبعثرة لانظام فيها ولا تنسيق لكن بعد مرور بضع ساعات عن الحادثة استطاع أن يعيد للسانه طلاقته المعهودة ويعطي وصفا لذلك الذي رأى...

«كان طويلا، عريضا فحمي اللون، ذا قرون قصيرة وعينين ثبتان لهبا أحمر، يتدلى من مؤخرته ذيل ينتهي بما يشبه رأس رمح، أما قدماه فكانتا عريضتين أصابعهما طويلة تتقدمها مخالب كمخالب نسر عملاق» ... وأفاض واستفاض في وصف ذلك الذي اضطره إلى الخروج فاقدا عقله واتزانه عاريا إلى الفضاء الرحب طالبا النجاة.

بعد هذا الذي حدث للأسود حميزة بحمام المنطقة لم يعد أي كان من السكان تجرؤ على الدخول وحيدا إلى الحمام. وسرعان ما هجر السكان حمامهم مستبدلينه بحمام المنطقة المجاورة تاركينه لأصحاب الرأي الأخر ينعمون بدفئه ودفء مائه في راحة وهدوء بال بعيدا عن حرق الأعصاب :

«هات السطل»

«خذ السطل»

«السطل سطلي»

«أنت أسطل من السطل، ... وهاك وأعطيني من الكلام النابي الجارح الذي غالبا ما ينتهي في أوج غليانه باللكم والرفس والخبش والسقوط على أرضية الحمام الصلبة الزلقة.

ولم ينته الأمر عند هذا الحد فهاهو السيد «عبيسة» المدرس العتيق بمدرسة القاضي عياض الكائنة بالركن القصي من المنطقة قرب قنطرة سكة الحديد، يصاب في عقله فيفصل عن الفصل ليظل طوال نهاره جوالة عبر أزمة المنطقة ولا حديث له في هلوساته إلا عن السلم والدرجة والترقية والأجر القليل في الدنيا الكثير في الآخرة والقسم وتشيطين التلاميذ...

ومن وسط سكان الزقاق المقابل للمدرسة ظهر شاب كان غاية في الهدوء والرقة، ترتسم في تعبير وجهة آثار غامضة من الكآبة، والقليل من السكان الذي يعرفه باسمه الجيلالي والسبب في ذلك انطواؤه وعزلته الدائمة عن الناس. والغريب أن الشاب الجيلالي لم يكن يعقد صداقة إلا مع المدرس العتيق «عبيسة» وكأن الأثنين يتقاسمان سرا جليلا...

وقد برز ذلك السر في نهايتهما المأساوية والمثيرة للكثير من الجدل. فالمدرس عبيسة وُجِدَ ذات صباح مشنوقا بحبل من بلاستيك متين أصفر بغرفة مهجورة بسطح المنزل حيث يقيم.

وبعد أقل من أسبوع على موت عبيسة وفي ليلة سبت والسكان يتابعون فقرات سهرة الأسبوع المبثوتة مباشرة من المسرح على الشاشة الصغيرة إذ بهم يسمعون طرطقة أسلاك كهرباء مصحوبة ببرق وهاج ذهبت معه الصورة وجاءت تلاها صوت ارتطام كتلة بالأرض، انفتحت إثره النوافذ وأطلت الرؤوس مستفسرة وانشرعت الأبواب وسرعان ما اتضح للسكان هول ما حدث...

كان الشاب الجيلالي كتلة من لحم محروق وعظم مدقوق ممددا على الأرض البليلة وعلى وجهه ما تزال ترتسم تلك الآثار من الكآبة الغامضة...

«كان وليدي يريد الطيران... كان يريد الطيران»... قالت أمه ونحيبها يشرخ الكون... وكل هذه الحوادث الطارئة بالمنطقة سببها تلك الأوراح التي تسكن ضحياها فيصبحون عبيدا لها تأمرهم فيطيعون.

لم تنفع تعاويذ الفقهاء إذن، ولم تُجد نفعا بخور السند والهند فالتجأ السكان إلى جماعات الذكر تُسمع كلام الله لتلك الأرواح علها ترعوي وتعود إلى من حيث أتت وتترك السكان يعيشون في أمن وأمان مهتمين بأمور دنياهم.

لكن حدثين كانا كافيين ليلهيان السكان عن مسألة الجن والعفاريت والأرواح الشريرة وأولهما ان تقدم الشاب رضوان ابن تاجر الثوب عيسى بطلب يد المصونة الحسنة الذكر حسنى بنت الحاج عسول بائع العسل بسوق الزيت والزيتون... كان ذلك في الظهيرة وفي المساء أعلن الطرفان اقامة حفل بالمناسبة.

والحدث الثاني ازدياد مولود بمنزل النكافة للارقية التي أصبحت جدة وبالمناسبة وعدت بإقامة حفل لا يضاهيه أي حفل آخر بالمنطقة.

بلغ أسماع أصحاب حفل الزفاف رغبة للارقية في أن يكون حفلها أحسن حفل فقبلوا التحدي واستعدوا للمنافسة بكل ما يلزمها من طبول ودفوف وأهازيج ومكبرات صوت عالية القوة وإنارة ملونة للاضاءة وموائد يسيل لأصناف مأكولاتها لعاب الشبعان.

وبفضل هذه المنافسة الشريفة، عاش أهل المنطقة أياما من الزهو والمسرات... وكان الكل مهيئا لاطالة أيام الأفراح رغبة في نسيان أيام الأحزان والأتراح.

وما لبثت المنطقة أن عادت إلى سابق عهدها دون أن تنتبه إلى الاختفاء المفاجىء لبائع الماء «سي بوعزة» الذي عثر عليه ذات صباح تحت قنطرة سكة الحديد أشلاء مبعثرة...

# أول السفر

**علال الحجام**

### — 1 —

أطيلي اعتصارَ الصبوح على غصة الجرح،
ما بيننا طرقٌ في الجبالِ
وتدفنُ في غابة السرو والسنديان متاعبها،
ثم تخرجُ سادرةً من مغار المحال،
وما بيننا سفنٌ تشتهيها الرياحُ
وتغرق في سبحات الكلامِ
وما بيننا سفرٌ موجعٌ في الظلام.

### — 2 —

قبل أن تستبيح المذيعة في المكرفونِ الصلاة
وتستفرقي زمنا يتلفَّعُ بالنَّدمِ،
قبل ان تتوقف أطيارُنا

ARCHIVE

عن نشيد لخاتمة الوصل مرتعشين
فيفاجئنا كالقضاء صغير القطار الاخير

يداهم أحلامنا
ويطارد خفق النوارسِ في فجر عينيك بالعطشِ،

اشربي كايل الآن في نفسٍ واحدِ
وآطلبي قدحين
فقد يرويان الأصيص المُفَجَّعَ في غربة الشرفةِ
والأقاصي التي ذبلتْ لحظتين،
قبل أن يفرق النورُ في الظلمِ.

وغدا...

يستحيلان ذاكرة

وأنيسا يشاركك الحلم والشعر
والشاي والحدة المحرقهْ

ليس في القلب متسع للنوى

استهلي زنبقهْ،

إن في القلب متسعا للجوى

اقتطفي جمرة في اليباب تراودك شبقهْ !

## — 3 —

وأنا لست أخلف وعداً لقبرة

سفحت من رمي
ما يخضب — أكثر — نرجسَها

وأنا بعد تسعٍ سأوقظ بابل من نومها
ثم أحضنُ عشتارَ في عيدها

بين كوكبة الكاهنات
تبيحُ مفاتنها
للعشيق الذي سيعودُ من المدن المدلهمة

أترِعُ أقداحَها،
وأزنرها — حينما تتفنى مباهج ايوارها الغرُّ

بالزنزلخت

أناوِلُها باقةً من هواك استفاقت براكينُه
وانتهت وجهة القلب في برزخ الاشتهاء.

أسيدة النخل والماء
سيدة الدفء واللحظة الشاعرة
هل لنهريك أن يرشف دفقة من مدامِ سبو ؟!

هل لنهديك أن يعبسا وهجا من هواجر ثوقي ؟!
هذه المواويل تزهو...
مواويل سيدتي زانها الفرحُ
نخلة كاعبٌ بين نخلاتك في المدى نافره

صوتُها البلحُ،

كيف لا يسكر الحرف من سحرها
وهي أجمل حلم رنا في العيون،
والطف جُرعة خمر،

واشتهى جنون !

## — 4 —

هَزَّ عشتارَ رعينٌ يرى في الفراتِ نسيماً،
وأنشودة سجتْ في المياه زوارقها البيضَ
أطلقت الروحَ من أسْرها
آشتعلتْ... زنبقه
أدركتْ أن في اللب متسعا للجوى
فقطفْتُ لنخلة هذا الردى
جمرة في اليبابِ
تراودني ... سبقهْ ...!

# مدار الجدي

## إلى أحمد بوزفور

**أحمد لمسيح**

اَلْحياةُ دائرة من بحورٍ
فيها ظِلٌّ أنا بين قُبورٍ وَقُبورٍ
نَشَّزَتْني كي أُعيد العصمةَ الشاردةَ فِيْ
للقمرِ التَّمِلِ في خلوة بين بهاءٍ وضيَاءٍ.
واليأس الخرتيتُ المجنَّحْ
ناءَ عنِّي كهباءٍ.
في ليلٍ حَقْلٍ من كهرباءٍ
من بياضاتٍ ثمارُه.
ليس غيرُ اختلاس الحياةِ العصيّهْ
يمهرُهُ.
ليس غيرُ أحلامٍ نابضةٍ في جليدٍ قابعٍ
تدمِّرُهُ
أيُّ سلامٍ مع الْأمّارةِ بالسُّوءِ آت
ويدي تمسك بجمر السؤال،
تُسْعِرُهُ ؟!

من سؤالِ الحياةِ اختفيتُ
في خلاياهُ مُتناهياً في نبضِ لغمٍ
كالوطن المتنامي في جيوب الوطنّيينْ.
إنّي فيِ صفٍّ من فرّوا لحشايا غدٍ.
نزحف فيه ؛
ننظرُهُ؛
(فمتى يكتمل هذا الوطنُ ثُمَّ لا يندثِرُ ؟!)
في ظل روحي وسؤالي.
ظلّهُ في العين نازلاً إلى ما تحت جلدي.
حرّضَ الحلْمُ به كلَّ مؤجَّلْ.

كخلايا من نحْلٍ في مسامِي
واستراح كالسؤالِ في السؤالِ.
خرجَ الحلْمُ من السرِّ تَشَقَّقْ
سَارَ في بِرْكَةِ ضَوْءٍ
عاريا، منتعلا، فاقِد الجلْدِ، تَزَنْدقْ.
تاهَ في سراديبِ المدينهْ
تدرْوشْ،
زَلَّ عَن كثافَتِهِ
نحْو سيْلِ اليومِيِّ الموبوءِ
تدفَّقْ.
ارتجِلْ يا حلْمُ بديلَكْ
تَرَهَّقْ.
في مدينةٍ هي بحرٌ من الأرقامِ تَحْيَا
تتسامَقْ.
مَدُّهُ أصفارٌ في اليمينِ
جَزْرُهُ أصفارٌ في اليسارِ
نفاياتٍ تتكدّس فيه العواطفْ
وأنابيبِ موجِهِ للسُّفُنِ أُحْرِقْ.
(ـــ هل نسينا كيف نحزَنْ :
حين غاب الأصدقاءُ
دون أن نُحِسَّ بالفراغِ دون أن نَقْلَقْ ؟
ـــ في المدينهْ
لا طقوسَ للحزْنِ
تَتَأَلَّقْ.)
راكدٌ ماؤكَ ياحلْمْ
أو مُعِدٌّ للرحيلِ
أنت من يَحْتَرِقْ.
هَارباً من ليلَةٍ مجازيّهْ
في جذورِ فضَّةِ الزعْتَرْ
في ضِفَّةِ ليلٍ تِنِّينِيْ
عَتْمَتُهُ عربيَّهْ
كلما قطعتُ لهُ رأساً
ضيّعتِ الشمسُ بريدَها إليَّ.
في مدينةٍ تقامُ فيها للضوءِ جنازَهْ
وليمَهْ
تَترِيَّهْ.

أعمدَةُ النُّورِ فيها قضبانٌ
تحْرِسُ العتْمَـهْ
لتُدِلَّها مخبرَةً الصبْحَ عَلَيَّ.
تَـجْـلـدُها
هي مثلي جاهلِيّهْ
باطنييَّــهْ
عـدميَّــهْ
لم تقل عاشَرْتُ موْتَهْ
أوْدعني منه كلَّ خليّهْ.
وَاكتَفَيْتُ بِرماد اللَّيْلِ ـــ كانَ
طائرا من ماء مُشْتَعِلٍ
هَاجَر ثُمَّ عَادَ حُزْنُهُ إليَّ.
دَعْ هوامِشَ النفْسِ الجَوّانِيّهْ
في نَبْضِ بركانٍ عصيّ
ثُمَّ سَجِّلْ خَوفَكَ وانسبْهُ إلَيَّ.

اِرْوِ أسْراري وأحْلامي
وابْدَأ صَكَّ «مامن شَأنِهِ»
من أولِ تُفَّاحَةٍ حَوّاءَ دَمَيَّهْ
غِوَائِيَّهْ.

... أضِــفْ ...
ثم اخْتِم في آخرِ طَمْثِ الرّمال العربيّهْ
ها اعترافاتي مُدَوَّنهْ
من الماءِ إلى الياءِ،
نَّهَا حاشيَةُ الماءِ على الماءِ،
تَلبَّستْ عَلَى ـــ في جُزُرِ الذّاتِ القصيَّهْ.
ثرثرةٌ بين جسميْنِ،
ركاكَةُ حوارٍ بينَهُما
وَرَّطَتْنِي في الوجودِ.

نسَّبَتْنِي
عَمَّدَتْنِي في عروقِ البرْقِ النَّازِفِ ناراً
هارباً وخلفَهُ خيلُ الرعودِ.

لم تطارِدْهُ
وتجْمِحْ صوتها في عنقودي.
مَزَّقَ الحجابَ،

تلاشَتْ حِكَمُهُ
بَرْقُهُ تَفَجَّر بين يدي قابلةٍ
ثُمّ ارتداني
ألبسني خرقَةَ العهدِ
نَفَاني من العشْبِ المقدَّسِ مُثَلَّثُهْ
لأَحْبُوَ إليْهِ
مُنْذ بيعةِ التفّاحةِ
حتّى تَعْمِير الجسدِ الخلاءِ بيْعاً بالعُقودِ.
طردتْني رِدّتي مِنّي
إلى عُشِّ الجرْح الْبُركانيْ
كيف أُؤَجِّلْ موتي
والدَّمُ تَوْأَمُ الفرجِ اللاَّ يرتجَلْ ؟
طردتْني ردتي منّي
إلي نورٍ يتمدَّدُ قبراً.
هل أذِنَتْ لي قصيدةُ الْبَلَحِ
أن أُضَيِّع سِكين الْخِصبِ بين شامَتَيْنِ.
تسهرانِ
تحرسانِ في الحدودِ ؟
في كواليس ذاتي جزيره
تعانقها العتمةُ الْاخطبوطيّةْ
أتناولُ فيها نفسي وَجْبةً :
الشَّبَقُ اللّيبراليُّ مفتاحُ عبَّادِ شَمْسِي
قد يلوي عُنُقَهْ
خَلْفَ نُورٍ نَفَّاثٍ في قبْرٍ من لحْمٍ.
والحبُّ احتلالٌ
فمن رافقَتْني.
نَفْتَحُ المنطقة المعتَّمهْ.
نُطْلِقُ السِرَّ من قبورِ أرْخبيلِ الجزيرة المحرَّمهْ ؟
بذلةٌ فزّاعةٌ تسيرُ بجِسْمٍ مجْرَى
ضخم
مُبتذَلٍ كبراميل الخُطَبِ الملَوِّثَةِ للسّلامْ.
ابتَزَّتْ من العمرِ ضَحْكَةً في آخر اليومِ الضبابي
فاستَرَحْتُ في كفِّ العبثِ كانطفاءِ نجمَةٍ
مُضْرِبهْ.

وتحالفْتُ مع الذَّاتِ ــ بالفوضَى
والجنونِ مُنْخَلبَهْ.
فتدلَّتْ عناقيدُ الضَّوْءِ
ضَيَّعتْ مِنِّي عَدَمي
سُكْرَتِي،
شَقَّتْ صدْرِي لهديل الحمامْ.
وقفوا ببابِ النَّفْسِ شعاعاً
وقد حجبوا عنّي نفْسي
هتفوا فجذَبْتُ على إيقاع الشِّعارِ
ولَوَّنْتُ أحلامي
عارياً أرْتدي جِلْدي،
كنتُ كالسمكهْ
أسْبَحُ
أجري في الكلامْ...
جُرْحي قبري ودَمِي كفَني
جسدي حقيبة الغامِ
علبةٌ من مرايا
علبةُ ثَلْجٍ نُفِيَتْ من ماء الأيَّامْ.
والهتافُ الهستيريْ ينْزَعُ منّي نَفْسي،
والسَّرابُ يُبايِعُني ظِلاً في الظلام.
... كُنا نصلبُ حلمنا أو نهرّبُهُ
أو نخفيهِ في الشفاهْ
كعاهةٍ تدلَّتْ من الحاجِبِ
كانَ حُلْمُهم يُرْهِبُ حُلْمَنَا.
كان حُبُّنَا مِنْ إثْمِ البياضِ
ظِلَّ غيمةٍ
كان وديعاً حُلْمُنا...
ــ من منّي يغوصُ عميقاً فيْ
ليدلّني على جزيرةٍ عذراءَ
بها جُرْحٌ سِرِّيْ
ارتوَتْ منه نفسِي ؟
من منّي ينفلتُ من متاهاتِ نفسي
ويأتيني
ويُعَرِّيني من جلْدِي

يحرِّرُني مِنّي
لِأُعَانِقَ الناس دون أن أُتْلِفَ نَفْسِي ؟

ـــ دَعْنِي ياشرودي أَقُلْ :
لِنبْدّلْ حياةً من حياهْ.
نَتَمَارأ أو نَتَشافَفْ
ولْتَكُنْ كلمةُ السِّرْ :
أَرَقٌ حتَّى الحياهْ.

1989 ـــ 1990
بيونغ يونغ ـــ الرباط

---

★ مدار الجدي : رواية لهنري ميللر.
★ نتمارأ : من المرآة (كلٌّ يكون مرآة للآخر).

**نص مسرحي**

# الملحمة الجديدة

## «الحجروت»

**محمد فراح**

**استهلال :**

يالأطفال
توجوا دربهم ببطولات
أبدا الدهر لا تقهر
من أياد بضة
قذفت من سجيل حجر
إثر حجر
يتشكل ألغاما وقنابلْ
وهراوات ومناجلْ
وحجارتهم كالبحر الغاضبْ
وكعصف مأكول سقط الغاضبْ
يالأطفال
نقشوا بالدم اسم فلسطين
على الصخر
وهشوا في قوافلهم
أشهدوا الدنيا أنهم باقون
مدى الدهر
يا أبرهة الصهيوني خل الأطفال
ورم أقرانك
في المكر
ما أصعب من ثورة الأطفال
لأخذ الثأر
كل الأطفال أفاقوا
لفلسطين قد انتفضوا بالحجارة
براءتهم

بعزائمهم
بأظافرهم
صنعوا أروع ملحمة بالدم المطلول
فواره
يالأطفال
عرفوا معنى الكبرياء
وله سطروا في دروب الشموس
صهيل الأباء
فاسمحوا لي سادتي
فأنا أخجل من سلسلة الأطفال
الشهداء

## الحدث الأول :

### فاتحة أولى

المنظر : [صامد طفل في ربيع العمر وحده داخل بقعة ضوء وسط الخشبة يمتطي حصانا خشبيا]

صامد : ... ياالله .. كلهم عبروا الطرق والمسالك .. جيادهم بأم عيني أراها تمشي على بساط الريح وماكبت .. أسمعها تصهل تمزق أحشاد الغيوم وتزرع الأرض نارا بحوافرها الصلبة .. آه ياجذري، أصبت بالظمأ وأنت في بداية الطريق، فما وصل الماء للفرع وما انتعشت النخلة.

[صامد يدخل في حوار مع حصانه الخشبي]

أسرع ياحصاني أسرع .. ماذا .. ما هكذا تكون الأمور ونحن نجتر الكلام تلو الكلام .. ومن يدلني على مفتاح السر وأنا أمتطي حصانا خشبيا وأريد أن أخرج على البشر بشيء لم يألفوه.

نعم .. نعم ياحصاني أعرف أني متغرب داخل أرضي أفترش الصقيع وألتحف النكران .. انظر ياحصاني انظر .. انظر لهذا الوقت كيف تبخر في الأجواء ممتطيا صهوة الريح .. انظر كيف تسكنه الرهبة لاختراق مسافات الضوء .. انظر بعيدا لهذا البحر وكيف اشتبكت أوصاله لحظة الرؤية .. عجبا كيف التصق الماء بالسماء وشبكة العين تداعبه عند الشط الآخر [يتعثر الفرس] ما بالك تعثرت يافرسي ؟ آه .. الرمل نار محرقة تحت حوافرك. اصبر يا حصاني اصبر. أما أنا فكما ترى دائما أرقص وحدي رقصة الحال في حضرة الجدبة وقميص جلدي استحال مرمدة للعرق الأسود ولم أجد من ينفحني بما أسد به رمق الموت قبل حلول اليأس .. ساعتها سيضيعون فقداني فارس القبيلة المسجى على عتبات الحرمان.

نعم .. ماذا قلت ؟ لابد من بارقة تطرق هذا التقرح الدامي تكسر قيود الظلم .. ومن لها سواي .. أنا من يعرفني غبش الفجر وحلكة الليل البهيم .. أنا ابن الطين، والطين صفة هذا الجسد المنهوك المحمول على حوافر خاويات .. لا .. لا .. لا أسبك أو أشتمك .. فأنا على ما أقول والله شهيد ما أقترفت جرما ولا بغير حق أو حق قتلت نفس نخلوق .. ها أنذا كما تراني ياحصاني في رخاوة الحياة متسكعا أجوب الدروب والحارات ما بين الماء والماء، وقوافل الشهور والأعوام علي تمر مر السحاب .. أعراس الجذب تعرفني وتعرف مني رعشة الجواب لكل سؤال على نخوتي يسقط ليغير طقس أحوالي في زمن الردة الأعور .. كل المدن تنكرني نكران القطيع للعبير الأجرب .. نعم ؟ .. نعم .. نعم علي أن أعرف نقطة الانتهاء منذ الابتداء .. ماذا ؟ .. كالجمر تسمع كلماتي .. وكيف وجدتها ؟ .. نعم ؟ .. أتون ساخن .. وهل فعلت فيك شيئا ؟ .. أيقظت في نفسك حزنا عميقا .. اسمع ياحصاني حين تمتصك الوحدة القاتلة داعب خيالك وأرحني .. ماذا بعد ؟ ستعري سحنة الحزن من جلد الحقيقة .. آه .. الحقيقة ماتت يوم ساوم السماسرة الريح على خنق السنابل .. ياحصاني الجميل، أصبحت تتدخل في كل الأشياء .. نعم .. علي أن أتحملك على علاتك، وأن أرفق بك، وأنت رفيق دربي في كل كفاحاتي [يضحك صاعد] وبلسم جراحاتي، كلما ناديتك إلا استبقت الريح إلي لأكحل بطلعتك عيني، ويصبح اللقاء بيننا أميرا وأنت مولاه.

[تدخل أم صاعد لتكسر حواره مع حصانه الخشبي]

الأم : ألا تكف عن هذا اللعب يا صامد !
صامد : أنا لا ألعب يا أماه
الأم : وماذا تراك تفعل ؟
صامد : ألا ترين
الأم : أرى ماذا ؟
صامد : حصاني
الأم : نعم أراه !
صامد : وماذا فهمت
الأم : لم أفهم شيئا
صامد : أريد أن أزرع فيه الحركة
الأم : أجننت يا ولد !
صامد : لا .. لم أجن
الأم : وبماذا تسمي هذا
صامد : بل سولت لي نفسي ...
الأم : [تقاطعه] هذا مستحيل
صامد : لا مستحيل علينا يا أماه

الأم : أتمنى ذلك

صامد : [يغير دفة الحديث] أسمعت نكتة اليوم

الأم : لا .. لم أسمع شيئا

صامد : يقولون : ان الأمريكان لما وطأوا أرض القمر لم يكن ذلك إلا هروبا من كابوسنا الذي ظل يلاحقهم .. لكنهم ذعروا عندما وجدوا كتيبة من جنودنا قد سبقتهم إليه [تضحك الأم]

الأم : أين ما توزعنا فحنيننا دائما يبقى للوطن [تخرج شيئا من نطاقها] خد يا صامد .. خذ

صامد : ما هذا يا أماه ؟

الأم : اسم الوطن .. طرزته تميمة لك، علقها فوق عنقك وفوق صدرك

صامد : الصدر يضيق يا أمها وكأن الربو ينشر عليه جيوشه

الأم : إن ضاق الصدر فالوطن شاسع يا بني

صامد : شاسع نعم، ولكن برأي العين فقط

الأم : شاسع بحبنا له .. شاسع بأبطاله .. شاسع بشهدائه. هيا خذ تميمة الوطن واقرأ عليها سورة الفتح.

صامد : سورة الفتح خير وبركة

الأم : والبركة فيكم يا أطفال الحجارة [تزغرد الأم]

صامد : تزغردين ياأماه !

الأم : وكيف لا أزغرد يا بني .. وقد أصبحتم تعرفون كيف تسددون الطعنة .. من اليوم لن أحبس هذه الفرحة في هذا الصدر المتوهج .. ستزغرد كل البنات لزمن العشق على أرصفة الوطن الطاهر .. سيمسحن عن أحداق كل الرضع دموع الأعوام التعبى ويمتد النخل سامقا على بوابات هذا الوطن القابع تحت القضبان.

صامد : ستكسر القضبان يا أماه .. سيجري النهر ويلتقي البحر بالبحر ويغرق جند الطغاة.

الأم : ويلتحم الجسم العربي مع بعضه.

صامد : ساعتها سآتيك بكل ما تبغين.

الأم : وهل عرفت ماذا تحب أمك

صامد : أعرف أن أمي تحب الكعك وقطع الحلوى

الأم : لم تصب الهدف

صامد : آه عفوا .. أمي تحب الأسورة الذهبية ولباس الحرير الملون بالأصداف و ..

الأم : [تقاطعه] لا .. لقد أخطأت أيضا

صامد : عرفتها

الأم : ماذا عرفت ؟

صامد : أمي تحب الكحل والحناء

الأم : لا تشغل همك بالبحث. فطلب أمك بسيط جدا

صامد : أوضحيه إذن

الأم : ساعة التحام الجسم العربي أريد أن آراك عريسا وقد فتحت ذراعيك من المحيط إلى الخليج تعانق الكل ليتوحد فيك الكل.

صامد : الكل في الأصل جزء .. والجزء مع الجزء كل يا أماه

الأم : والكل جسم إذا اشتكى منه جزء اشتكى الكل، هكذا تعلمنا نحن يا بني في كتاب القرية.

صامد : آه يا أماه.. قد نطلع عن صلب الترب نغازل المد والجزر وقد نهبط في رحم السماء أو نسبح داخل قوس قزح.

فأحلامنا كما ترين كلها بدد موقوفة على دفىء التلاحم، والتلاحم مات يوم مات في الناس الضمير .. وها أنت ترين نجوم الوطن يغتالها الجند والعسس.

الأم : لكن أطفال الحجارة لم يسقطوا يا بني.

صامد : لم يسقطوا نعم، مادام فيهم وهج الأمل يتربع فوق صدورهم، وكل هياكل البشر ترمقهم بألف معنى ومعنى. ويوم مؤذننا اذن لنا بالأنفة والكبرياء جميعهم انتصبوا بالأعناق يستفسرون الخبر.

الأم : وأنتم يا بني ما خيبتم ظن المؤذن.

صامد : نعم يا أماه .. أقمنا صلاتنا في ستة وثمانين خلاة

الأم : هذا ما حدث.

صامد : ومن ثمة كانت البداية الجديدة.

الأم : واصل دربك يا صامد، فالحرية أبدا لن تعطى في طست من ذهب

صامد : أنا ذاهب يا أماه لاجتثات هذا الوحش الغاشم.

الأم : احذر يا بني أن يفتشوا صدرك.

صامد : ان فتشوا الصدر يا أماه لن يجدوا غير الخريطة.

الأم : وإن فتشوا القلب ؟

صامد : لن يجدوا غير الحب

الأم : وإن فتشوا الحب ؟

صامد : لن يجدوا غير الأرض

الأم : وإن فتشوا الأرض ؟

صامد : لن يجدوا غير الشعب

الأم : وإن فتشوا الشعب ؟

صامد : لن يجدوا غير الرفض

الأم : وإن فتشوا الرفض ؟

صامد : لن يجدوا غير الحجارة

الأم : وفقت يا بني .. رافقتك السلامة

[إظلام تام]

# صحـــوة ...

[تشعل الانارة خافتة على مقبرة الشهداء .. صامد يقف أمام قبر شهيد يدعى خالد]

صامد : متسائلا ــ رباه ــ أفي حلم أنا أم في يقظة ؟ .. ولكن القبر هو القبر .. والشاهد هو الشاهد .. لا .. لا .. لا خيال هنا ولا حلم .. إنها الحقيقة.

خالد : تظهر صورته على الشاهد بالفانوس السحري.

اسمع يا أناي الآخر .. ماتراه عين الصواب .. هيا تجرد من خيالاتك وأوهامك.. انظر يمينا وشمالا ترا في رأي العين .. معكم أنا دوما في الحل والترحال.

صامد : ولكنـــك مـــت ؟! ..

خالد : نعم .. مت حيا .. ولكن ألا تراني في رغيف الخبز الدامي ألا تراني في مرايا الزمن المودود .. ألا تراني قمرا في العيون .. فكر.. فكر جيدا وانظر .. مع إشراقة الشمس أجيىء وفوق القمر أتربع عند المغيب القبر ليس مكاني واللحد لا يقيد زماني.

صامد : وأين مكانك إذن .. لقد شوقتني.

خالد : مكاني فيكم .. مكاني أنتم .. أنتم أنا .. وأنا أنتم .. أنا كلكم .. وكلكم أنا، والأنا واحد .. نحن أرواح متعددة حللنا جسدا واحدا يا صامد .. ها أنت ترى قلبي موزع بين كل الأطفال، فابحثوا فيه تجدون كومة الحجارة وعصف المدارة .. فقلبي يا صامد في أقفاصكم دائم الحرارة.

صامد : أوضح جيدا .. هذا قلبك موزع على كل الأطفال .. فأرني امتداد جرحك.

خالد : جرحي يا بني مشروخ بامتداد جراحاتكم .. ودمي قاسم مشترك منذ الأزل مع سقوط كل شهيد منكم. [تسمع أصوات مختلفة النبرات تنادي على صامد]

الأصوات : بادر يا صامد .. لا تيأس يا صامد .. تقدم يا صامد .. إلى الأمام يا صامد.

صامد : رباه .. ماذا أنا سامع الآن .. أصوات خارج الزمان واحتلت بؤرة المكان.

خالد : هي أصوات الأطفال الشهداء .. إنهم معكم .. من تحت الثرى يرفعون لكم جبال الحجارة .. فارموا بها وجوه القذارة وساعتها تأتي البشارة.

صامد : ساعتــها تأتــي البشــارة

خالد : هيا يا صامد .. هيا خذ الشاهد منارة .. هيا خذ نور طريق الأطفال ولا تتراجع كالجبناء وتقعد عن الهدف .. أنتم الطلائع التي تهز ضمائر العالم هيا أسرع وانبش هذا القبر.

صامد : ولكـن .. لا أملك معولا ولا ..

خالد : ــ يقاطعه ــ معولك مقلاعك .. وعزيمتك حجارتك فانبش وخذ الحجارة ــ ينحني صامد ويلتقط حجرة ــ وإذا صودرت خذ عظامي واضرب بها القتله.

صامد : ولكن .. ستطيع آثار قبرك .. أحجار بيتك

خالد : قبري لا يهم .. عظامي لا تهم .. بيتي لا يهم.

صامد : وماذا يهم إذن ؟

خالد : الكلمات التي تركت فيكم هي التي تهم .. قصائدي الحجرية التي كتبتها أعلاما على الأسلاك الكهربائية وحرائق المستوطنات المشبوهة بسواعد أطفالي النجباء .. هيا اجعلوا الموت عرسا والمأتم حفلا .. اجعلوا طقس الحب يكبر فيكم.

صامد : وهل رأيتنا وأدناه ؟

خالد : لو فعلتم ذلك لانكرتكم في رحلة الشوق ساعة السقوط

صامد : وما ذا أفهم من كلامك ؟

خالد : كلامي مطر يغسل الخيبة .. زيت يشعل الفتيل .. وماء يحيي القتيل

صامد : وإذا ما مالت به الريح : أتراه يميل حيث تميل ؟

خالد : أبدأ بل يتوارى بين الحنايا والضلوع ساحقا نحو الأفق

صامد : ثم ماذا بعد ؟

خالد : ساعتها أنصب الحجارة أميرة بين الشيخ والزعتر أرسمها على نياشين الوطن المكلوم يوم تبحرون لا متشاق القمر.

صامد : وإذا تمزق الشراع ؟

خالد : خِطُوا دماء احبتي شراعاً واغزلوا من كفني حبالا.

صامد : والمجـداف ؟

خالد : خذوا يدي مجدافاً

صامد : والبـوصلـة ؟

خالد : في التيه، بوصلتكم أفكاري .. صنوها تصنكم

صامد : وإذا تكسر السفيـن ؟

خالد : خذوا قفصي الصدري سفين .. امتطوه واعبروا به هجمة الليل .. من كل ضلع اشحذوا قوسا .. وأسناني رماح .. رصاص .. قنابل تسقط علامات القتلة.

صامد : حسنا سنفعـل

خالد : هيا أسرع وازرع في كل يد حجرة

صامد : وتنمو الحجرة .. تزداد الحجرة .. تكبر الجمرة

خالد : تصيـر جبـلا

صامد : نفتت الجبل نصيره حجرا.

خالد : آه .. كالثلج الآن عظامي باردة والوطن مخلع الأجنحة بين نهديه تقف نخلة سامقة دون ثمار قد تشنج صوتها الطالع من سنوات الجذب وأنتم تركبون محيطات التشرد عبرت فوق ظهوركم عربات الماضي السحيق .. هيا خذوا وصيتي تأشيرة مرور .. هيا يا صامد واسمع وصيتي .. صنها تصنك لتعبر مسامات الكون وتحدد المراسي.

صامد : والوصول لا يتحقق إلا ..

خالد : ـــ يقاطعه ـــ برمي الحجارة

صامد : ـــ لنفسه ـــ ليس هذا وقت الدمع الهتون أيها المطعون في صدر الوطن فأدر وجهك صوب الأرض والتقط منها صلب الحجر .. فالأرض تحيا يوم تضرب بالحجر الحجر

[ينحني صامد ويلتقط حجرة ثانية أكبر من الأولى ينظر إليها طويلا ويرمي بالحجرة الأولى الصغيرة]

الحجرة : لماذا تنظر إلي هكذا .. فأنا لست ياقوتة أسلب النظر ؟

صامد : وما ذا أنت ؟

الحجرة : أنا كومة من تراب .. أنا حجر

صامد : أعرف ذلك .. ولكن من أنطقك وزرع فيك نعمة البصر ؟

الحجرة : أنطقني الذي أنطق كل شيء ـــ تضحك الحجرة ـــ

صامد : وتضحكين أيضا !

الحجرة : ولم لا .. كنت لعبة في يد القدر يطأ في كل من هب ودب من البشر .. واليوم لي حق الحياة يقظى بي الوطر.

صامد : أعرف أنك ..

الحجرة : ـــ تقاطعه ـــ أعرف ما تقول .. كنت في الأوراش حجرا جامدا بلا إحساس والآن في ثورتكم أنا المحرك والأساس .. أقتلع الرؤوس وأكتم الأنفاس، فأرميني تراني بارودا أحرق الطغاة وتحيلني زغرودة العذارى لؤلؤة في الأعراس.

صامد : ـــ يقلب الحجرة بيديه ـــ آه ـــ آه .. إنك تحرقيني.

الحجرة : فارميني إذن .. فأنا لا أحب سجن الأيادي ولا دفء المواقد.

صامد : ولكن .. أألقيك سدى ؟

الحجرة : ارميني فأنا أعرف طريقي .. أصيب العدا .. أسيل الدما وأحطم الدمى.

صامد : وهل عرفت الهدف ؟

الحجرة : الهدف مرسوم يوم رمتني الأبابيل وشتت جيش الأباطيل.

صامد : ذاك زمان وهذا زمان، وعصر المعجزات ولى وانقضى.

الحجرة : أنتم المعجزات، وقهر المستحيلات أنتم يا أطفال الحجارة.

[صامد يرمي الحجرة بعيدا فتسمع فرقعات بارود مدوية]

صامد : ماهذا المنطق يا بنت الشر ؟ ـــ يقولها بصوت مرتفع ـــ

الحجرة : من بعيد ـــ هذا منطق الحجرة.

[تنخفض الانارة قليلا .. بعد برهة ترى مجموعة من الأطفال بواسطة خيال الظل]

الأطفال : ـــ بصوت جماعي ـــ أينعت أجسادنا في اللحود حجارة .. فمد يدك تجدنا كما تريد طوبا وآجورا.

صامد : من أنتم .. ومن تكونون ؟

الأطفال : ضحايا صبرا نحن قتلى شتيلا.

**صامد :** أحبتي أنتم .. يوم تفتحتم أزهارا أسقطتم في ساحة الحزم نسورا .. عرفتكم أحبتي يوم تركتم أمهاتكم ثكالى والوطن المسفوك يربض عنوة شامخ الرأس حافي القدم.

**الأطفال :** [بصوت جماعي] صامد .. ما غاب عنا وجهك .. جرحنا جرحك والجرح أغنية على ألسنة النوارس وملتقى البحرين.

**صامد :** الجرح ليل .. والبلسم سم — والسم زعاف، وبلسم جرحي في لقاء البحرين يكمن بينهما برزخ المحبة.

**الأطفال :** عرفتنا إذن

**صامد :** وكيف لا أعرفكم وأنا في المكان والزمان امتدادكم.

**الأطفال :** نفذ وصية خالد يا صامد .. صنها تصنك.

[تشعل الانارة بالتدريج ويغيب الأطفال عن خيال الظل ويبقى صامد وحده]

**صامد :** كالسفين أراني أمخر عباب هذا الزمان .. وأنا صامد الصامد .. فالقنابل ما سالت دمعي ولا الرصاص أعطب مني مدائن الجسد ولو وحدي بقيت داخل الحلبة .. سأبقى سنارة في حلقوم الجند حصاة في أعين حراس الحدود .. أنا البحار الذي قاد السندباد في كل رحلاته .. رياح البحار تعرفني وطعم الموت يهرب مني .. لن تسدل الستائر والمسرحية لن تنته ما دام العار واشما على غرة الوطن [يتقدم للجمهور] اسمعوا سادتي .. كل الأطفال إن سقطوا كأوراق الخريف ففي الأجداث سينبتون هراوات ومناجل .. سينبتون مقالع وحجارة، وسيعودون في تلويحة الفجر مشتعلين يحطمون زمن الردة انظروا إليهم هاهم يلعقون الدماء في غياهب الحفر .. ينهضون من الثرى يمسحون بريقهم كآبة الثكالى والأرامل .. انظروا إليهم .. انظروا إليهم إنهم قادمون .. إنهم قادمون.

[فترة صمت مع إنارة خافتة .. تسمع موسيقى جنائزية .. بعد برهة تصعد جماعة من الأشخاص من قبورهم في نشيد جماعي .. وبينهم فتاة جميلة بثياب العرس .. صامد ينحني جانبا ويرمقهم من بعيد]

## الحدث الثالث :

### مرايا ...

بدموع ساخنات     سأغني يا ابن أمي
وأصيح
ثورة الأحرار نادت     يا شباب العرب هبوا
فربوع القدس صاحت     لنداء الأرض لبوا
يا ابن أمي
بدم أحمر يجري     سنقاوم ونقاتل

وعلى الأرض سنسرى    بالمناجل والمعاول
يا ابن أمي
وحدوا واصف الأيادي    فليالي الظلم عاتت
واحذروا كيد الأعادي    فنجوم الليل طالت
يا ابن أمي
بحياتي سأضحي    وسأهدي لك جرحي
برعما أحمر فاني    يا ابن أمي سأغني
وأصيح

ألف : دوما نزحزح جدار الخوف، ونكسر القيود لنبني الأعشاش من ملح العرق.

باء : وهذا الجرح يا رفقتي، ألا ترونه موغل حتى الأعمال، يسير حبوا ليزرع في الأرض حليب الحب والوفاء.

فتاة : رأيت الجرح ولم تحس بوجع الصدر .. ونحن دوما نركض نجري نحو الحلم — نغني ننشد لحن الصمود.

جيم : كل هذا لننقش الحب على جبين النهارات في المزارع والمصانع ونفتش عن الضوء داخل الضوء.

دال : ونسينا أن العمر في سفر دائم يطوى كطي السجل للكتاب.

ألف : آه .. حملنا الهم صغارا .. ما عرفنا لعب عاشوراء ولا لعبة الغمامة .. دوما نشرئب بالأعناق نحو الآتي المجهول.

باء : همنا أن يحيا الوطن في جوعنا وعرينا.

جيم : الواقع أننا أصبحنا كالخشب داخل النار، وقلوبنا بدموع ساخنات تربض تحت الجفون لتدوب بالأسى والحسرة، ونحمل الصمت صليبا معا نقين تجاعيد الزمان.

دال : ومطالبنا تتجذر في الأنفاس .. تتسرب الحناجر داخل الأعماق .. فمن يمد لنا الأيدي لنعبر مسافات الزمن.

الفتاة : لن تمد لك الأيدي إن كانت يدك مقبوضة

دال : وما ذا حصل يوم مددتها ؟

الفتاة : عانقك الجميع

دال : ولكن اليد لم تشتبك باليد ساعة الاحتضان.

ألف : لكل زمان رجاله

دال : ولكل رجل آراء ومواقف

جيم : ومواقف الوطن ؟

ألن : دائما على الطريق

باء : آه ياوطن الأوطان ياوطن «أعرف فيك ومض العينين واستدارة الوجه الجميل .. أعرف فيك الأسم والوشم والماء والظل الظليل واليوم أصبحت خارطة في المجلات ومقالات في الصحف والجرائد .. لكن لن نستسلم مادام الحجر لنا تكلم.

[باء ينتبه لصامد الذي جلس على حافة قبر نيظر إليه]
[المجموعة تنظر نحو صامد]

باء : من أين أتيت يا هذا ؟

صامد : [يقف] من عباب الليل المتلاطم .. من دياجير الحزن والمظالم أتيت أعبر إليكم الحد والجزرا.

ألف : من ثقل الأوجاع والهموم أتيت إذن .. ارفع رأسك وتقدم لتقرأ رسالتك.

[صامد يرفع رأسه فتلتقي عيناه بعيني فدوى فيصيح]

صامد : فدوى !

فدوى : نعم يا صامد

صامد : أكاد لا أصدق .. ألم ..

فدوى : [تقاطعه] نعم يا صامد

صامد : ولكن كيف ؟

فدوى : كما ترى يا صامد

صامد : أنت مت منذ ..

فدوى : [تقاطعه] أرواح الشهداء لا تموت ياصامد، فهي حية ترزق

صامد : وما الذي جاء بكم في هذه الساعة ؟

فدوى : عالمنا فسيح يا صامد : نسبح فيه وسط الأضواء دون قيود أو جوازات سفر أو تأشيرات مرور .. لا مكان فيه للظلم أو الاستبداد .. فالعدل سيد الأجواء.

صامد : لهذا كان الأجداد يتسابقون للاستشهاد.

فدوى : نعم يا صامد .. فشمر عن ساعديك وحرر وطنك، فإما حياة في الحياة أو حياة في الممات.

صامد : هذا ما أفعل.

فدوى : أعرف أنك تعثرت في الطريق .. وهذا ليس عيبا .. فلكل جواد كبوة ..فأنا أعرف أن الخودات ما عادت ترعبك ولا الرصاص أو القنابل وهي تتناثر حولك من كل اتجاه ..
لا عليك يا صامد .. لا عليك ..

صامد : صعب هو البحث عن زمن الوصل وتراب الجسد كما ترين قد بددته رياح التسويف .. وعيوننا مسمرة على مراسي العمر تسمع ضحكات الفراش وهي تحوم حول شمعة الدهر المضيئة المحرقة.

ألف : [مخاطب فدوى] فدوى .. أراك قد أطلت الحديث معه أتعرفينه ؟

فدوى : ومن كنت أعرف في الدنيا غيره.

ألف : دعيه ليقرأ إذن

دال : اتركه ليستريح.

جيم : إن الوقت لا يسمح بذلك فالفجر يقترب

باء : [لِصامد] هيا يا صامد، اسرع في خطابك

صامد : لمجانية الشمس والمطر غنيت أيها الاخوة .. أحببت المروج والأزهار .. أحببت تراب الأرض وماء الأنهار .. ونبذت التقتيل والاعصار.

ألف : ويوم يتسع الفضاء الرحب لك، ماذا عساك تقول ؟

صامد : فراشة على براعم الزهر أكون.

باء : ويوم يطل عليك الهلال كشعرة حسناء ؟

صامد : أكون في العرس الأكبر.

جيم : ثم ماذا ؟

صامد : أرسمه على معصم طفل أتوج به رأس حسناء.

دال : لقد نجحت يا صامد .. هنيئا لك.

ألف : [لدال] لا تتعجل

دال : نعـــم

ألف : [لصامد] بقي سؤال آخر

صامد : تفضـــل

ألف : أرني كيف هو حبك للوطن ؟

صامد : في الوطن يشيخ عشقي وأنا أشيخ معه حليب المهانة أرفضه في كأس بلور من الشحاذين والحتالين ومن ذوي العاهات المتخمين بنسائم أحراشه.

باء : وفقت يا صامد .. أنت رمز أطفال هذا الوطن.

فدوى : هنيئا لك يا صامد .. وهنيئا لكل رفقائك وأنتم تذيبون لفحات الحر وتكسرون صفارات الانذار وترتعون فوق الأشوال وبين الأسلاك الشائكة لتناضلوا بالحجارة.

ألف : احك لنا يا صامد عن بيروت الغجرية وكيف سقطت ؟

صامد : إيه.. حبيبتي بيروت .. ربيبة الدف والناي وزمان الوصل بالتواشيح في كل النوادي والبيوت.

فدوى : احك لنا القصة.

صامد : كالعادة يا رفقتي .. رقد السمار ونام الليل .. عم صمت رهيب رهيب .. فجأة دوت صفارات الانذار .. استيقظ الجميع صاحت الاذاعات .. طلقة رصاص .. طلقتا رصاص طلقات رصاص .. فغاب العشق يا رفقتي وبالدزينة سقط الأولاد .. وتحت الشمس تعفنت الأجساد وعن الوجوه غابت البسمات.

فدوى : هل من مزيد .. فالقصة مغرية ـــ رغم الجرح ـــ لكل جديد.

صامد : بعدها فتقنا المزن واخترقنا الفضاء .. وجاء رحيل الرجال عنها .. وعلى طول المدى ترقبنا النزوح في زمن القتل وحمامات الدم الساخن على امتداد سنوات الجمر.

باء : أتمم .. أتمم.

صامد : بعدها عشنا ميلاد الأسى على طول الحصار .. وعلى طول الطريق عذبتنا الغربة وقتلنا الترحال.

جيم : ثم ماذا بعد ؟

صامد : قيل لنا منها اخرجوا بسلام آمنين .. مجردين من الرصاص والبنادق من الهوية واللباس من الصورة والصوت .. مجردين من كل شيء

دال : وكيف كانت هي ؟

صامد : امرأة مقطوعة التديين حليقة الرأس.

[تبدأ الانارة في الصعود بالتدريج لتضيىء المكان شيئا فشيئا في الوقت الذي بدأ فيه كل جسد يقصد قبره]

ألف : [ملوما بيده] إليك .. يا زهرة المدائن .. تلوكي الألسن تدوسي الأعين .. أخشى الرحيل بديلا عنك .. فمتاهات الكون تعرفني وآلات الأرصاد .. صبية أنت يا زهرة المدائن .. صبية أنت .. أقرأها في الصفحات الأولى من كتب التاريخ والتدوين .. فارسك أنا بحلم قزحي الرؤى أتيه في الأجواء ومنارات الموانىء تعبت ترشد مركبي الوحيد. ووجهك الملائكي يطالعني بين أغصان السرو والصفصاف وتطول سوالفك السمر فارسليها أصعد أرسمك وشما في الطين وماء المطر [يقف فوق قبره]

فدوى : أسكن حلمي عاشقة معشوقة .. فتقبضني هلوسة العشق، على جناحي هدهد عبرت التباعد، قربت الخطى لصدر الوطن .. دعوت لك يا وطني .. بكيت وما ذاهب البلاء .. وها هو الليل يبتسم بفجر ينبلج منه صبح عن قطارات تتوعد تنشد في الطرقات بالحجارة [تقف فوق قبرها]

باء : إليك .. إليك يا وطني .. في سرداب الحزن أتحلزن أمشي عاريا همومك جبال أحملها على القمم .. فيسقط وجهي بين البين وأردد مواويلا كشحرور بين الخمائل [يقف فوق قبره]

دال : وطن الأحلام .. وطن العشق .. نفديك .. نشق الصخر نعلي الحصون والأبراج — ونضرم فيك الحب اشتهاء، فيخرج من يدنا مالح العرق يتبخر في الأجواء ليعرج على مدائن الأحباب [يقف فوق قبره]

جيم : هيا لنخلق من تربنا الرجال ونجعل رائحة الشيح والزعتر بلسما للجرامات ومناديلا للدفوع [يقف فوق قبره]

[الأجساد تلوح لصامد مرددة النشيد الآتي]

الجماعة : إلى النصر زحفا فهود الوطن     فما من معين لكم في المحن
هنا كتلة الغدر تبغي الفتن     وقتل الصبي وحرق الكفن
إلى الحرب أشبال هذا الوطن
فهذا الوباء الذي حيننا     وهذا اللقيط الذي بيننا
فلابد من ثورة كالسنا     تقول الحقيقة، تريد المنى
بقلب عنيد بعيد الونى

صامد : وداعا وداعا جميع الرفاق     فإما لقاء وإما فراق

أمنـــيك نفسي بيـــوم العنـــاق          علـــى أرضنـــا رددي الانعتـــاق
فيشدو الهزار بلحن الوفاق
فلسطيـــن يا موطـــن الأنبيـــاء          ومسرى نبـــي الهـــدى للسمـــاء
أتـــاك المنـــاضل يجـيـب النـــداء          بعـــــزم قوي له كبريـــــاء
وهذي قلوب تريد اللقاء

**[اظلام تام]**

## الحــدث الرابــع :

### تــراتيـــل ...

[تشعل الانارة من جديد على صامد وأمه ومعهما شيخ عجوز]

صامد : هذا ما جرى بالضبط

الشيخ : كل القلوب المشروخة يا بني يجب أن ترحم.

صامد : وكل الوجوه المتعالية في زهو وكبرياء يجب أن تمرغ في الأوحال لن أغفر لكل من ارتمى بين أذرع الشياطين وأطردة الملاعين.

الشيخ : لست وحدك الذي يقول هذا الكلام .. اسأل امك تجد عندها الجواب .. كم ناضلنا .. وكم.

الأم : [تقاطعه] نعم يا صامد كان نضالنا على واجهتين.

صامد : أعرف ذلك مرة ضد المغتصب.

الأم : ومرة أخرى ضد أذنابه.

صامد : ولكن جيلنا كله ضد المغتصب.

الشيخ : هذا صحيح يا بني — لقد قرأنا على صفحات وجوهكم وفي بريق أعينكم أنكم لن تخونوا هذا الوطن أبدا.

صامد : الثورة رضعناها من أثداء أمهاتنا .. رضعناها مع الحليب .. أكلناها في رغيف الخبز المطبوخ على نار عشب هذه الأرض .. تعلمناها ونحن نرضع نحبو بين الأطلال في دهاليز البيوت الخربة والأحجار المتناثرة التي أصبحت اليوم وثيقة للتحرير هي الزاد والمأوى هي الروح والمبغى.

الشيخ : نحن معكم يا بني .. أنتم الآن لغة أخرى.

صامد : لغتنا تسري في خلايانا جميعا، حروفها بعدد قتلانا، وأشكالها كأوراق الشيح والزعتر، كأوراق الحناء والنعنع.

الأم : آه .. ذكرتني بالحناء يا ولدي.

صامد : سآتيك بها يا أمي [يأخذ يدها اليمنى] وهذه اليد المعروقة ستعرف لون الحناء .. سأرسم داخل هذا الكف حجرة وعلى ظهره خريطة الوطن [يلتفت إلى الشيخ] وأنت ياعم سأصنع لك سبحة من رقيق الحصى والحجر.

الأم : بورك فيك يا ولدي .. بورك فيك.

الشيخ : صامد عليك أن تعرف شرايين القضية بكل تفصيل كما تعرف نفسك ..

صامد : كيف أعرف شرايين القضية ونحن قضية .. أنا موقف ياعم أسمع .. أنا موقف.

الشيخ : [للأم] زغردي يا أم صامد .. أمانة الوطن مصانة .. إني أسمعها في صوته .. أشمها في عرقه .. أراها في عينيه .. ألمسها في إصراره ..

الأم : ولم لا .. وقد أصبح الوليد يولد فينا ومع صرخته الأولى تخرج من فمه حجرة .. يدحرجها برجليه .. يلتقطها بيديه ثم يضعها تحت الوسادة .. وعندما يحبو بتقدم الصفوف وقد تحولت الحجرة في يديه قنبلة.

الشيخ : لقد اختلطت الفصول في زمنهم يا أم صامد ..

صامد : وهذا الاختلاط هو الذي سيفرز الشعرة من العجين.

الشيخ : انظر إلى هذه اليد يابني .. كيف شاخت عروقها وأصابها الأرتعاش .. حدق في هذا الجبين تقرأ في بين سطوره وتجاعيده سنوات الجذب التي عاشها معي في كل عمر هذا الزمن .. انظر إلى صدري وكيف أنهكه دخان المعامل والمصانع .. وإلى ظهري وقد قوسته الأيام الموحشات وعيناي ما عرفتا النعاس إلا خلسة .. حملت الهم وأطلقت البارود وسقيت الورد وربيت الولد .. ما عرفت المراهقة ولا عشتها يوما .. ما عرفت لعب الأطفال ولا تشيطن الصبيان .. كل أقراني وهبوا حياتهم من أجل الوطن .. حافظنا على هويتنا وعضينا عليها بالنواجذ حتى لا تتعرض للتلف والمسخ والاندثار .. غنينا للحلم للعشق للنخل غنينا للزيتون والبرتقال .. شذبنا الأوراق ووضعنا مبيدات الحشرات .. لكنها كانت أقوى مما تصورنا .. فعم علينا الظلام وتضاءل ضوء القنديل إلى أن جئتم أنتم وجعلتم الدم زيتا والعمر فتيلا .. ها هو ذا مستقبلكم أراه راكعا لامحالة تحت أقدامكم.

صامد : حقيقة يا عم ناضلتم كثيرا ولا ننكر عليكم هذا .. ناضلتم مع القسام وكافحتم مع الحسيني وغيرهما كثير .. غير أنكم لم تستأصلوا الداء من جذوره ــ لم تقطعوا دابره .. بل تركتموه يعبر إليكم البحر والجو والبر من كل اتجاه .. نحن امتدادكم ياعماه، فالعمر لم يفت وأنت [إلى أمه] يا امرأة هيا اجلسي إلى جذع تلك النخلة يساقط عليك رطبا جنيا لتلدي الجيل الذي يصل البحر بالبحر، لتلدي من يكلمون الناس في المهد وبأيديهم الحجارة [في حالة هستيرية] هيا .. هيا لا أريد أن أكون يوسف السجين ظلما ــ ولا أريد لخليلتي أن تكون امرأة العزيز [يزيل قميصه عن ظهره] هذا قميصي يا زليخة [يتخيل أمه زليخة] هيا قدميه لمجلس الأمن ليحكم بيننا هيا خذيه .. قدميه للعزيز ولمن فوق العزيز وتحت العزيز ها هو ذا قميصي مطعون من الخلف .. [يقدمه للشيخ وقد تخيله العزيز] انظر إليه أيها العزيز .. هيا انظر .. انظر إلى قميصي وقد قد من كل أطرافه، ومن أشلائه خيطت كل خيام اللاجئين لتقيهم قر البرد وحر الهجير [يلتفت إلى أمه] هيا انطقي بالحق يا امرأة العزيز .. تكلمي.

الأم : ولدي .. أنا لست زليخة

صامد : ومن تكونين إذن ؟ أنت بلقيس .. آه عرفتك، ولكن أنا لست سليمان .. لا أريد أن أحكم على المخلوقات بقدر ما أريد حقي الضائع .. هيا يا بلقيس سليمانك هذا الماثل أمامك لا صرح له ولا إيوان ولا قصر .. فأنا لا أملك يا بلقيس من العدة والجاه والسلطان إلا الحجارة .. هيا اكشفي عن ساقيك وادخلي ملحمة الحجارة .. هيا يا بلقيس الزمن الجديد، اطردي هذا الليل الذي أوغل في قلبك .. هيا اخترقي السكون وارفضي منطوق الصموت.

الأم : ها أنذا اعبرت إليك سبعة أودية وسبعة أبحر، لقد تخلصت من كل شيء إلا من حبك وحب الأرض .. هيا يا سليمان ها هي بلقيس تزف إليك عذراء طاهرة القلب والسريرة. هيا تقدم.

صامد : لا : لست سليمان ولست يوسف.

الأم : وأنا لست بلقيس ولست زليخة.

الشيخ : وأنا لست العزيز .. هيا يا صامد .. انظر إلينا جيدا

صامد : [إلى امه] أنت .. أنت أمي

الشيخ : هذه زهرة المدائن السجينة يا ولدي .. فكن فارسها الجديد

صامد : سأكون ياعماه .. فأنا واحد من أبطال الملحمة الجديدة .. أنا لها ولتشهد الدنيا .. أنا لها .. وهذا الغضب الساطع آت [تزغرد الأم]

**اظلام تام**

**1989/06/24**
**الدار البيضاء**

# ذاكـرة المـاء

(إلى لحسن المغربي ومليكة الجزائرية)

## الطائـع الحـداوي

توغلنا في الأعماق الدفينة للأرض إلى أن احتجبت الرؤيا وانقشع بريق الماء وهو يضيء سراديب الكهوف السمجة والأرواح المسكونة. اخترقت روحي الشريرة الأشعة الوقادة المنبعثة من اللّهيب الأحمر لبركان الصّبابة وجلست أرتّل لوحدي آيات الوجْد وأعانق تعب التاريخ الذي ولّى والذي سيأتي وهناته وأترك وجهي أعزل تلفحه الحبات المتمايلة لريح الشمال. لم أعرف، مثلها، سرّ انصرام الوقت وخفوت نبضات رحم الشمسِ التّعبى وانكسار دائرة مَدَارِها الطبيعي إلّا بعد انبلاج ضوء الماء على الصّفحة الأخرى لتيه القلب اللّانهائي. كشفتُ عن جسدي الضّامر كما كشف الولي الفقير والدّرويش الصّوفي عن جسده الكلوم في ذَلك المساء الخطابي من يوم 14 يوليوز 89. عبرتُ مرة ثانية مدارج الهيام وقلت لخليلي اللّيلي : للسّماء ابتعاد الرؤية ولموج النّهر مدى المغامرة. حفرت اسمي على قناة نهر الكارون la Garonn` وسارت كما سرت عصا موسى تشق مياه البحر العتية. انشكف الحجر عن قوسٍ صدى من أقواس أقوامي البائدة وشاهدت الخليل الشيباني يركب جناح الجبة فرحاً بانكسار عنق ابنه على سناء السّهم والنّبال. تذكرت في الحين خنجر الغدر ودم الشّاعر يسقي جِنان الزّيتون بغرناطة. شاهدت رعايا تميم تبحث عن العشب والكلأ في حمى ربيعة فيتساقط الواحد منهم بعد الآخر.

ويحتكمان إلى بني يربوع. تذكرتُ الرِّحلة الدائمة لصاحب «المحاضرات» وهو يجوب الوطن متغرّبا. أعددتُ الكهنوت لاقامة الصلاة الرسمية ليوم الميعاد بين الصّحف العتيقة والأوراق المثنية والحروف المتناثرة والهائمة على حواشيها الصّفراء فلم يبق لي بدّ وللحبيب إلّا افتتان الكلمة واحتراف اللّغة وارتهان الرّحيل. ابتعدنا قليلا عن إحساسنا السّماوي الخاصّ واقتربنا من القبة القدسية للمقام الصالح. رأيت الروح تطير جذلانة في الأجنحة المستديرة لسيد الرّغبة وهي تغنّي نشيد الحرية والفداء والهوى. حضرنا جميعا العشاء القدسي لأهل المحبة والوجد ونسينا صلاة الفجر تؤديها الغربان الوحشية المتجهة إلى القطب الجنوبي :

ــ أحسّ بنسيم الفجر يسقي كاهنات الكنائس الأكسيطانية.

لم ننتبه كثيرا إلى كلامها. قالت ذلك وهي تُلقي نظرة أخيرة على صحف الزّمن البعدي. سكتنا. مشينا. جلسنا. شجعني تعليقها الوجيز على الكلام وقلتُ بصوتٍ خافت يوازي مسافة ضوء المصباح الصغير في الحجرة :

ــ يعجبني اعتكاف راهبات الدير بعد أن يسقين روحهنّ برشفة من المياه الروحية.

لم ينتبه إليّ أنا الآخر أي أحدٍ. أحسست بخجل زائدٍ يغمرني وكأنّني ألقي الكلام هكذا على

عواهنه ... (صلاة، خمر وطعام رقص وشِعر لغة وحوار ...)
صامت حولنا فراشات النّار ولم ندرك خدعة أجنحتها السّحرية الملوّنة إلا على مدار سقوط البنايات القرميدية المجاورة للمقابر الترابية :

ــ لم يكن السرّ العظيم إلا سرّ البداهة العظيمة إنّنا سنموت ولكننا لا نعرف شيئا عن موتنا. إنّنا نعرف بأننا سنموت فعلا ولكننا لا نعتقد في ذلك. إنّ هذا ليس تعريفا أقصى للبداهة وسرّها، ولكنه احتمال إمكاني للتأمل في معنى الحياة، وأنت ترى بأنّ الموت ليس مقبولا من طرف الجميع ولكنّه، رغم ذلك، موجود. والتجاوز الوحيد والممكن هو تجاوز الذّات. إنّه فعل الحبّ بتعبير آخر. حبّ كائن مّا، حبّ أرض مّا، حبّ عمل مّا الخ.

لم نكن ننتظر هذا التدخل العميق لمونيك—Moniqu. فهي تلقي دائما بأفكارٍ تحتاج إلى تحليل تفصيلي وإعمالٍ للفكر. لم أعتقد أنّ كلامها كان متوجّها إليّ. ومر وقت ثمين ونحن نتبادل النّظر. احتضنت سؤالها بعد أن عمّ رحيق الشراب ردهات المنزل. مشينا وسط غوطة أشجار العنب والكروم والأنهار الوديعة. فيّأنا ظلها. اقتطف الصّحاب العنب والتمر. شربنا ...

قال محدّثي الذي لم أودعه البتّة منذ أن ولجتُ مراتب الحضرة : إنّ مونيك لم تكن عاشقةً لتراكم المعنى وفيض دلالة اللّغة. كانت محبّة، ولازالت، لاقتصاد الكلام وتركيب قواعد النّطق. تصمتُ طويلا وتفكر في ذاتها بنفس الطريقة التي تفكر بها في ذرات الكوْن أو اللّوحات المحفوظة في المتاحف أو في بحثها العلمي للسنة المقبلة. تحبّ، في داخلها، معجم التّعالي الميتافيزيقي وتطلّ على نهر الكارون عبر الخطاب الشفاف والكثيف للهجتها الجنوبية. يعجبها توليد المعاني من الظواهر العادية والعجيبة المنتشرة على فضاء العالم لملامسة جوهر الدليل المركّب وغشائه السّميك. تتحسّس بعقلها وروحها هجرة الكائنات والعصور الأولى والألوان المائية وتنكبّ على طِرس الحياة لتكتب أبجدية الحياة الأبدية ...

صدّقت مُحدّثي الذي كان دليلي في رحلتي وقلت له كلام الصّديق للصديق : لقد اختمر سؤالها في رأسي ووصلت إلى أنّك كنت على حق وأنّك صدقت فيما قلت. وبالحكمة نطقت. فاتركني، أعزّك اللّه، أفكر لحظة في الجواب. إنّ أمرها غريب وعزّ الحبيب عند الحبيب. فأنا متعطش للمعرفة والحديث.
قال :
ــ خذ راحتك الكاملة أيّها الولهان ..

كانت أجوبة متعددة تحاصرني وتضرب في رأسي. لم تكن لي في تلك اللحظة الوجيزة التي غادرني فيها دليلي المحدّث القدرة الكافية على / لاختيار جوابٍ مناسبٍ للسّياق ولمحبة المقام. كنْتُ، في الحقيقة، حائراً في الجواب. تبادرت إلى ذهني عدة أجوبة مرةً واحدة ولم أعثر على جوابٍ. هل سأحكي لها عن تلك المرأة المدفونة في صندوقٍ خشبي مغولي مخطط بالأخضر وعموديا بالأبيض والثابت باستمرار في الرُّكن الأيمن لرقعة المقام ؟ أم أحكي لها قصّتي مع اللّواتي احببتهنّ حبّ الحبيب وتركتهنّ وراء البحار يكتبن رسائل الشّوق والعتاب ؟ أم أحدثها عن لزومي البيت مع غجرية الشّعر الأسود الطّويل التي لم تفارق حلمي وجسدي طوال عمر الشّباب وغضاضة العمر ؟ أم انطلقت معها في وصف وسرد ما حدث وماجرى وما وقع للعواطف والاحساسات وأطلب منها تسجيل التواريخ البارزة المؤشرة على هذه الوقائع كلّها ؟

مثلا ذلك الفتى الذي كان علماً في رأسه نار والذي هاجرته زوجه إلى الخارج بعد أن تركت له وريقة صغيرة مكتوب عليها بحروف متقطعة :

«ضقت العيش معك ... لم أعد أقدر تحمّل هذه الحياة .. أريد أن أعيش .. وداعا». أو المقاوم الذي ضحّى في سبيل استقلال وطنه فشوهد ذات مساءٍ من أواخر شهر غشت ومع حمّى القيظ يمشي متعثراً أمام مخزنيّين وهو يدفع كروسة خشبية عليها كمشات صغيرة من النّعناع والناس تتفرّج عليه.. أو الفتاة التي أتخمتها آبار النّفط أموالا فاشترت سيارة فارهة ذات ستائر رمادية وأسكنت إخوتها في مكانٍ خارج مدار المدن القصديرية بعد أن أرسلت أبويها إلى زيارة قبر الرّسول وأصبحت تحتلُّ مكانةً بارزة في برلمان بلدها .. بماذا أبدأ إذن ؟ ..

لم أعرف كيف أحسم في هذا الاختيار الصّعب. أخيرا قلت لها وكأنّني أريد تغيير مجرى الحديث والابتعاد شيئا ما عن سؤالها السّابق :

ـــ كم يغريني إيقاع الذات وهْي تجوب مغامرة الكوْن.

انتظرت قليلا كعادتها، وكما وصفها لي محدّثي، وكأنها تتفحّص جملتي لترى العلاقة بينها وبين ماقالته وأجابت برنّة الحكيم الذي يهمه فقط إبلاغ مراده إلى محاوريه ولو تطلب ذلك استخدام كلّ أشكال اللّغة والاقناع :

ـــ قلتُ لك، قبل قليل، إنّ سرّ الكوْن يكمن في سرّ البداهة المطلقة. إنّ بدْء الذات هو سفرها إلى مدارها الكوْني ويحول السَّفر إلى رحلة سرمدية للكشف والمحاورة وإعادة الحياة شريطة ألّا ننسى عشقنا للفاكهة السِّحرية في تراتب طبقات الفضاء والفكر ..

لم يرشدني محدّثي، الذي التحق بنا مدة، إلى انفعالها وتفاعلها مع اللّغة ومجرّات الفلك. كان يحدِّثني ربما عن وجهٍ ويخفي وجوهاً أخرى. أو هكذا اعتقدت. وإلّا لما وقعت في هذا الخطأ حتى تستدرك مونيك على كلامي وتنبهني إلى ذلك بطريقة مباشرة .. ولكن كلّ شيء كان منتظرا ...

ساد صمت غريب بيننا داخل جوقة الكلام وكأن كلّ واحدٍ منا يستبطن مصير نفسه ومسارها «التاريخي» في مدار الكوْن والعوالم الممكنة. كنا نسرق حوارنا الشجي من بين الحوارات المتعددة التي لم يعرف منزل سيلقي Sylvi4 كيف يحتويها في طلعة تلك اللّيلة الباسمة. ففي نفس هذه اللّيلة المرجانية الهاربة من قبضة الزمن البراني تعرفت على مونيك. كان كلّ شيء محفزا لهذا التعارف الشخصي : بدءً من سموّ المحدّث ومعرفته إلى الاهتمام المشترك بيننا إلى الجوّ العام الذي خيم على القاعة التي ضمتنا .. فقد هيأ «القاصّ»، زوج سيلقي، كلّ ما يخصّ طعام اللّيلة وشرابها ونوعية الأصدقاء الحاضرين. إنسان طيب جدّا. لم يعرف عنه، يقول محدّث الرّواية، أنّه أو صد الباب وراء أي أحدٍ من الأصدقاء المهاجرين وغرباء الهوية واللّغة. سوسي الأصل. آسيوي الجذور مثلي. سافر منذ مدة للدراسة هناك فأعجبه الحال فتزوج واستقر .. نحيف الجسم. قليل الكلام. بعيد النّظر. ينصت إليك باهتمام شديد عند الكلام. يجيب باقتصادٍ شديد أيضا. يحب قضاء عطلته رفقة زوجه سيلقي في الجبل والصّعود إلى قمة الأشجار العالية. يحمل محفظته السوداء تحت إبطه ويسير. يبدو من سحنات وجهه أنّه سيخي مهاجر يحمل همّ الوطن والوجود. سخي وكريم. جلست معه لأول مرة وأحسست أنّني أعرفه منذ زمان بعيد. تكسرت كلّ الحواجز البدئية بيننا وانطلقنا في نقاش وحوار طويلين حول قضايا متعددة ...

لم ننته من حوارنا الخصب إلّا في السّاعات القليلة المتبقية من تلك اللّية التي وشمت ذاكرتي بقوة. لا زلتُ أتذكر حركة «القاصّ» المتواضعة وهو يُهديني نصيبه من الحلوى الدائرية الجميلة التي حملتها معها مشيل Michèle الريفية قائلا :

ــ خذ قطعتي من الحلوى .. إنني أهديها لك من بين جميع الأصدقاء الحاضرين ...

كانت قطعة الحلوى لذيذة جدّا. زادها جمالا ولذة حبات التوت الملكية التي تزينها وتضفي عليها بهاء الأبهة وتعطيها طعمها اللّذيذ في نفس الآن. نهمت القطعة وتوتها وسرحت ببصري نحو الشرفة وأنا استرجع هذه الحركة الانسانية من «القاصّ». كانت لحظتها مونيك تطل بين الحين والآخر من شرفة المنزل ومن بين مزهريات الورود الأنيقة لتفتح عينيها على نهر الكارون وكأنها تفعل ذلك لأول مرة في عمرها. في كلّ نظرة تسترسل في تحليل عنصر من عناصر الصورة التي يلتقطها بصرها وتتحدث عن ذلك بدهشة جوانية تضفي سحراً شعريا على حضرة الجلسة. كانت تزاوج مونيك بين هذا الحديث الحميمي عن نهر الكارون وبين حديثها عن اهتمامها العلمي. تظهر مهووسة، وكما تبدى لي من كلامها، ببحثها الجامعي حول المرأة المغاربية ووضعيتها الاجتماعية والذي سجلته بكلية العلوم الاجتماعية. حكت لي عن تفاصيل سفرها إلى المغرب وزيارتها لمدينة مراكش و «صديقتها» التي رافقتها في هذه السفرة. استنتجت من حديثها إن تلك «الرفيقة» قد أشبعتها كذبا وبهتانا حول تحرر المرأة ووضعيتها الاجتماعية بالمغرب دون أن تعي مونيك بذلك. طال النقاش بيننا فأدركت مونيك أنّ «رفيقة الطريق» قد استغلتها الأشياء أخرى بعيدة عن العلم ومرتبطة أساسا بمصاريف السّفر والتبرعات والزيارات الوهمية :

ــ قدّمت لي السيدة (ص) على أساس أنها أول من دعت إلى تحرير المرأة المغربية .. وقالت لي إنّها كانت تدرس بجنوب فرنسا وإنها ساهمت في تأسيس أول جريدة نسائية بالمغرب وأنها ستقدم في القريب العاجل إلى جهة سياسية المشروع الكامل والنّهائي لـ «تحرير المرأة المغربية» الخ ...

سكتت مونيك لحظة وكأنها تفكر فيما سيأتي من كلام وأضافت :

ــ إنّني لا أريد الاكتفاء بما تجمع لدي من مصادر ومراجع حول الوضعية الاعتبارية للمرأة المغربية ( والمغاربية). ولكنني أرغب في تعميق معلوماتي بواسطة المشاهدة واللّقاءات المستمرة وتسجيل ملاحظات أولية حول الواقع العيني لأن هذا يساعدني أكثر على التفكير في الموضوع والمراهنة على نتائج مضمونة .. لكن، وللأسف، يبدو أنّني خدعت في بحثي العلمي من هذا الجانب أو على الأقل فيما كنت أنتظره من سفري هذا إلى المغرب والثقة التي وضعتها في تلك «الصديقة» المغربية التي صاحبتني إلى هناك ...

تحاشيت أن أجيبها بأن على الباحث ألّا ينخدع باليقينيات المسبقة وأن يحتاط من كلّ شيء يستقبله فكره وأن يقيم مسافة بين مايريده وما يعتقده الآخرون على أنّه حقيقة .. تحاشيت كلّ هذا بعد أن أطرقت مونيك رأسها : كانت تفكر فعلا في سفرتها وتعيد شريط الاقامة و «الصداقة» في ذاكرتها ..

كلّ هذا الحديث لم يغير سريان التعارف بيننا. فلعلّ مونيك وصلت إلى أن كلّ خدعة مبنية على حيلة وكلّ حيلة قائمة على معرفة مزيفة وكلّ معرفة مزيفة تبسط خيوطها العنكبوتية على المخدوع ولو لفترة معينة. ومونيك كانت ضحية هذه العملية الخداعية. قرأت هذا في ملامح وجهها كما فهمته من بعض القصص الخرافية : «ألف ليلة وليلة» و «كليلة ودمنة» و «مائة ليلة وليلة» و «مخطوط سرقسطة» و «الديكاميرون» و «المقامات» وغيرها .. اعتقدت أنا أيضا في خدعة هذه القصص وأيقنت معها أنّ

كلّ المظاهر وظواهرها، بشرية كانت أو طبيعية، مبنية على لعبة الخداع أو لعبة الحقيقة والوهم .. ومونيك تلعب الآن لعبة انصحاب الأربعة والجارية وسهل محدّث الرشيد أو لعبة التفاحة والزوج والخليل ...

لكن .. حتى لا نظن الظنون بمونيك، لأنّ بعد الظن إثم، فإنّ محدّثي يرى بأنها تتمتع بمعنويات عالية جدّا وأنّ الجمل التي تستعملها في خطابها لا يخلو من صدقٍ يقيني يعكس وضوح الموضوع وصفاء الفكر عندها. في هذه اللحظة بدأت أرسم ملامح صورتها الشخصية وأماثل بينها وبين هذه القدرة العقلية النادرة. قلت لـ «القاصّ» ولحسن وسيلقي ومليكة :

ــ كيف يتضام هذا الجسد المتناغم وهذان العينان السودان وهذا الشعر القصير الفاحم وهذا الوجه الدائري الذي يخترقه مثلث هندسي وهذه الرؤية العذبة المائلة على صليب الرّغبة وهذا اللّون الخمري الصّافي المغطى بلباسٍ أسود مفتوح في جانبه الأيسر .. كيف يتناسق كلّ هذا مع هذه القوة الذهنية الوقادة ؟.. كيف يجمع مونيك بين صفاء الذهن وصفاء الروح والجسد وسحر البيان والخطابة ؟ ...

قال «القاصّ» :

ــ إنّه سرّ روحاني يختفي وراء جمالها الايطالي الجذاب ...

ابتسمنا جميعا .. أصابني شرود فكري وأنا أركز بصري على شخص مونيك وهي تحتسي برشاقة فاتنة كأس خمرها بجانب أختها التي لا تقلّ عنها جمالا وهدوء هي الأخرى .. وبين فرح «القاصّ» وسيلقي بحضورنا وتقاطع ذهاب كلّ واحدٍ منهما ومجيئه من المطبخ إلى قاعة جلس مونيك الرشيق وعينيها النّاعستين على يقظة مفتوحة على العالم .. تضاعف تفكيري أكثر بهذا الاحساس الدّاخلي الرّهيب عندما وصلني صوت جاكْ بريلْ من الفناء الخلفي للمنزل وهو يدعو إلى اللّقيا والوصال. اجتمعت عندي كلّ دواعي الحمق والجنون والعشق والموت وتراكمت فعالية حدّتها بمرور زمن الجلسة وإيقاعه السّريع وبسياق هذا الزّمن وصورة مونيك الخارقة المؤثثة لغطاء هذا الزّمن وفضاء ذهني في نفس الوقت. قطعت صلة جهازي العصبي بأي شيء خارج عن صوت مونيك الرخيم وجسدها البهيّ والمدمّر وقلت : للكلام صورة الجسد وللجسد صورة الكلام وعليّ أن أختار بين التماثل والاختلاف ...

وقعت أسيرا بين حديث جسد مونيك وترانيم صوتها وحديث ذاكرتي البلهاء التي أنسى مخزونها بسرعة في مثل هذه الحالات. لم أحتفظ إلا بتأسيس جسد الخطاب وخطاب الجسد : كيف ينكتب كلّ واحدٍ منهما في الآخر داخل مدار نهر الكارون ومدارات الكوْن وأمام هذا الذي نُسميه طبيعةً أو تاريخاً ؟ من يحدد الايقاع البيولوجي للآخر ؟ لماذا يراهن الجسد على خطابٍ كوني صميمي ؟ لماذا يسعى الخطاب نحو درجة التمفصل والتعالي ؟ ..

لم أترك الحرية لأفكاري وهي تتأمل ذاتها أمام مرآة مونيك ومرآة أخرى غائبة عن ذاكرة حاضرة في نسيانها الأبدي. وإن كنت قد اندهشت لهذه العملية النرجسية التي يعجب فيها الحديث بنفسه وهو يشاهدها تتحول إلى دليلٍ مائي يتناثر على مساحة مرآة خاصة ذات وجهين متماثلين. أيقنتُ أن لكلّ لقاءٍ حديثين ولكل حديث خطابين ولكل مرآة وجهين وثالث الشيئين مرتبة علوية للتوحد والاكتمال.

فمن الخادع والمخدوع : مونيك أم أنا أم الحديث ؟ ..

مونيك نرجس
المحبة نرجس
الكون نرجس

لم أستيقظ من هذا الغياب الآني إلّا على صوت مونيك وهي تشير بأصبعها إلى مكانٍ مّا في نهر الكارون. التفتنا جميعا وعلى امتداد إشارتها كنتُ أسير بالقرب منها على الضفة الثانية للنّهر. هي تحلم بتماهي المحلي والكوْني وتتبع ببصرها طيور السّنونو المهاجرة على أعلى صفحة نهر الكارون وأنا أبني حدائق شهوانية لعشاق الوجد والنرجس وأترك ورائي تفكك الخطابات وانفجار الهوية وتشابك النّصوص الآسنة .. كانت تحاصرني بين الفينة والأخرى التزامات القيم وإكراهات الميتافيزيقا الهولامية وانحناء المسار القاري لخطوط الطول والعرض. لم أسجل في ذاكرتي إلّا انتسابي المخزني لبرج الجدي وأيام السّعد الآتية. كانت مونيك بالنسبة لي عالما من العشق والرّغبة والمعرفة. ونحن نمشي على ضفة النّهر صادفنا داخل دائرة مذهبة شيخا يحمل في يده اليمنى كتابا وشدّت إلى الكتاب بومة صغيرة، ويلبس في رجليه دُبّاً ودلفيناً، وبعنقه سلسلة متدلية عليها قلب. أمّا يده اليسرى فتحمل ثلاثة رؤوس : رأس كلب متجها إلى اليسار ورأس ثعلب ملتفتاً إلى اليمين ورأس أسدٍ في الوسط. وجميعهم يصدرون عن عنقٍ واحدٍ ..

كنتُ أميل، وأنا أتأمل هذه اللّوحة الخارقة، إلى خصرها الأيسر فأتصور نفسي ذلك العنق ذا الرؤوس الثلاثة أو ذلك الكتاب الحاصل للبومة الصّغيرة .. أرى نفسي فيهم .. يرونَ أنفسهم في .. كانت تتكلم بفرنسيتها الجنوبية ذات النتوءات الصوتية ــ التنغيمية الواضحة وهي تعلّق على العناصر الموظفة في اللّوحة. قلت : إنّها، ولاشك، تتمتع بذوقٍ فنّي رائع يفسره هذا الاهتمام باللّوحة المرسومة ... تسير إلى جنب اللّوحة بخطوات موزونة وموازية لسير نهر الكارون وتكتب بالطباشير الرّفيع تحت العمود الأفقي للوحة :

**أنا الموت أمتلك حقّ السيادة حتى في أرقاديا** .. لم أفهم شيئا في كلّ هذا. أحست مونيك بدهشتي واضطرابي وسارعت إلى القول : كان لفيف من الرّعاة يتجول في أرقاديا وفجأة يتوقفون عن السَّير ويشاهدون جُمجمة إنسان مطروحة على وصلة من حديد. وبينما هم كذلك في اندهاش واضطراب مثلك، تقدّمت إليهم ذبابة وفأر وتلقوا منهما التعازي. وعلى ظهر الوصلة الحديدية قرأوا العبارة التالية : أنا الموت موجود حتى في أرقاديا ... لم أفهم شيئا في كلّ هذا. وحتى أؤجل جهلي الفنّي قلت لمونيك على سبيل مواصلة الحديث :

ــ وهل الجمجمة هي التي تلفظت هذه العبارة ؟ وهل الرّعاة أفزعهم المنظر أم كانوا يتأملونه ؟ أم .. ماذا ؟ ...

ــ في سؤالك يكمن السرّ .. فبين الفزع والتأمل يرقد تاريخ طويل للبشرية .. وبين الجمجمة والعبارة يطوي الفنّ تاريخه الجمالي .. كلّ هذا يشبه حكاية الوردة الغوطية على واجهة الكنائس العتيقة ... إنّ الجمجمة في اللّوحة الأولى تسمح بوضع هذه العبارة على شفتي الميت كما عند كويرشان أو يوسان. أمّا في اللّوحة الثانية المحفوظة بمتحف اللّوفر فليس بمكننا إسناد عبارة : أنا الموت، كائن حتى في أرقاديا، إلى القبر ...

زالت دهشتي وارتفع جهلي .. كنتُ أستمع، وبشهية عارمة، إلى ثقافتها الفنية وإلى كلّ شيء يصدر عن حديثها. ولهذا السّبب عينه لم أحدثها عن زيارتي للديار الفرنسية ولا عن سرّ الأشياء التي شاهدتها وعشتها عندما لمست رغبتها الكبيرة في الكلام عن الفنّ وتاريخ الفنّ ودلالاته ونحن نعبر معاً نهر الكارون على إيقاع سيره الفنّي الهادىء ..

كنت فرحا أكثر في أن يدوم هذا الزّمن بيننا على شاكلته الحالية. كانت نيتي أكيدة في الاحتفاظ بإبداع ذاكرة الماء وذاكرة اللغة وسحر زمنها. شعرت في الحين بأن مونيك قد بدأت برهافتها الشّاعرية تكتبُ قصيدتها الجميلة وتتماهى مع السّير الباطني لنهر الكارون وتنصت إلى صوّر مياهه الاستيهامية وهي تهندس الفضاء المعماري لمدينة تولوز وتطهر أرواحها الخبيثة وتنقش على آثار أقدامنا الحمولات الرمزية للفنّ وشاعريته .. ومع الانتهاء من تشكيل لوحتها الفنية كانت خيوط الفجر تلوح من وراء الدقات القدسية لكنيسة سان سرنان [ Saint Sernin - والحمائم والخطاطيف تتململ داخل أغوار الأيقونات المائلة إلى مدار نهر الكارون ...

**تولوز 1989**

# المشروعية والتوترات الثقافية بالجزائر

**عمار بلحسن**

## تمهيد :

انبني هذا العرض في تاريخ تفكير، حاول تكوين شبكة علاقات الدولة بالثقافة والانتلجانسيا والأقمطة الايديولوجية لها (*)، كلحظةٍ أولى، كتبت سنة 1985، يمكن القول انها تعني ما قبل احداث اكتوبر 1988 أساسا. تلك الانتفاضة التي تبدو كَسْراً دالا في تمفصل الدولة بالمجتمع، وتصدُّعا في ايديولوجيا المَشْروعية، وظهور اسئلة جديدة، هي اللحظة الثانية، التي كُتبت، كملحق، خصيصا لهذا الملتقى، وهي تعي ضرورة متابعة الإشكاليات التي صاغها القسم الأول، وشروط ربطها مع اسئلة الثمانينات، ومعاينة اتجاهات ومسارات وتمظهرات ثقافية، وجذورها السوسيولوجية ــ السياسية، في واقع جزائري متحول، يبقى في التحليل الاخير بنية مرجعية وتاريخية لهذه المقاربة، وموضع إحالتها.

## رهانات ثقافية جديدة

كعادة الجزائر، بلدُ الألم العريض، على حد تعبير م. الأشرف، تأسَّسَتْ بداية توازن جديد بين الدولة والمجتمع في «بَارْبَارِيَةٍ» : جثث ودماء وعذابات فِتيان وشباب أحداث اكتوبر 1988، فاللاتوازنات الاجتماعية والثقافية، والتفاوتات الطبقية والاقتصادية، التي انتجت سَوَرَات عُنف مديني وشباني في الأطراف (تِيزي وَزُّو، قَسَنْطِينَة، وَهْرَان وسَطِيف)، تطورت إلى مُجابهة عنيفة، كُلّية ووطنية خلال اكتوبر، في مجال المركز الرمزي للسلطة السياسية، العاصِمة، ومنها انتقلت إلى المدن الكبرى والصغرى، اين حُلَّت النِّزاعات السياسية في قمّة الحكم بِقُوَى الشَّارع (1). الذي استعصى عل الاستخدام، وحول منار المظاهرات، ولو في فوضى، تعكس كُساحَ المجتمع المدني وآثار التسويات، ان لم نقل التدميرات الاجتماعية والايديولوجية الماضية، ونتائج نزع وتفقير الثقافة السياسية والمدنية، وكبح ظهور شخصيات قائدة للحركة الاجتماعية، بوسائل الترغيب والترهيب، الادماج والتهميش (2).

تجسِّد الأحداثُ تصدُّعاً تاريخيا للمشروعية الثلاثية للدولة الوطنية في وعي ومخيال الفئات السكانية الجديدة (الشباب العامل والمتعلم من جيل الاستقلال، وناتج الانفجار الديموغرافي)، استفَذَتْ المشروعية التَّاريخية، والثورة المسلحة معناها التبريري، في تحولها إلى شَعْبَوِية وتُوتَالِيتَارية واحتكار للسلطة، وبدت «المشروعية التحديثية والتنموية» التي قدمت في مشروع وخطاب اشتراكي، في التَّفَتت تحت تاثير الأزمة الاقتصادية والاستهلاكية وثقل المديونية والتقشف، وتفاقم مشاكل إعادة

انتاج المجتمع (العمل، التعليم، الصحة، الاستهلاك، الخدمات) وبروز تفاوتات اقتصادية وسيميائية صارخة : أصبحت النُّخبة السياسية والادارية الجزائرية مُغْلَقة نهائيا ؛ ولم تَعُدْ لها صلة بسكان، لم يعودوا ينظرون إليها الا عبر الزجاج المفحم للسيارات الفارهة، أو جولات عرق أبناء زيجات «البورجوازية البيروقراطية والخاصة» أو القصور والاقَامات والهِنْدَامَات التي اعتبرت علَامات «نَجاح إجتماعي مشبوه، وسِيميائِيَات عدوانية استهلاكية ومُغَرَّبَة. اما مشروعية الاستقلالية، فتشققت تحت تأْثير تَقَهْقُر شخصية الجزائر الدولية، وتخبطها في تبعية مالية وغذائية واقتصادية، ورَدَاءَة والتباسية التمثيلات والقيادات والخطاب، وخواء وواحدية، بل وجفاف «الايديولوجيا الوطنية والثورية». مَثَّلَتْ احداث اوكتوبر نهاية الشَّعْبَوية [3]، بوصفها نظام وخطاب طُغْمَة شعبية الجُذُور Plébiénne، مُتبرجِزَة، مسيطرة على السلطات العامة، التي تعتبرها تُراثا وملكية خاصة، وترى نفسها مُنْتَدَبَةً لحراستها وحمايتها بمشروعيات تاريخية أو تنموية أو استقلالية. انتهت عملية تَمَاهِي الدولة ــ الحزب الواحد والخطاب مع المجتمع. فاذا كان الحزب، قد استطاع قيادة التحرر، كأمةٍ، نحو الاستقلال (1954 ــ 1962)، فانه عجز عن قيادة التحرر، كمجتمع نحو التقدم والحدَاثة (1962 ــ 1988) [4].

وكانت بدايات تلك القطيعة منذ موت «الأب» و توقف التنمية : الحركة الامازيغية، التمرد علىٰ التبعية ل «الحزب الواحد» من طرف تنظيمات المجتمع المدني (الطلاب الصحافيين، المثقفين) انتقال الطبيعة الاشتراكية من التأييد النقدي إلى المعارضة والنقد، بداية تبلور معارضة ديمقراطية في الخارج، تَصاعد قوة التيار الاسلامي، و تدهور معيشة الطبقات الكادحة، و معيش الفئات الوسطى و المثقفة، و انْسِدَاد آفاق الصعود الاجتماعي و الثقافي . فبين مَعَاش Survie الشعب الكادح، وأَلَم عَيْش Malaise الفئات الوسطى المتعلمة والمثقفة، تحللت هيمنة النظام وايديولوجيته، واخْتُصِرت إلى وظيفة القِيَادَة القسْرية، المغلَّقة في اتّصال سياسي رديء ومتقطع ومنفصل عن انشغالات المجتمع. اصبحت الدَّولة جهازَ نِظَام Ordre وقمع، بُدِّلَ القانون بالقوّة، وعَوَّضَ الإخضاعُ الاجْمَاعَ، وحلَّ البوليسي والعسكري مكان السِّياسي [5]. تجسد انفصام العُرَى بين النظام السياسي والشعب، في مطلب الديموقراطية وحرية التعبير وحقوق الانسان بالنسبة للفئات الوسطى والمثقفة، وتغيير الوضع الاقتصادي والمعيشي للفئات الشعبية، وشكلت اصلاحات ودستور 1989 اجابةً ايجابيةً وصياغة لبروز مجتمع مدني، وانتِلجَانْسيا، (ظهر وأنَّ القانونيين والحقوقيين يلعبون داخلها دورا هاما بالقياس إل اختصاصهم ودفاعهم عن حقوق الانسان وحماسهم لتَشْكِيل رَوَابِطَ وجَمْعِيَات)، انتقلت من هَشَاشَةٍ تاريخية، ومن وضع مستكين، تحت هول «البَارْبَارِيَة» في أوكْتوبر، إلى فاعل اجتماعي يعيش ويفكِّر استقلَالِيتَه الذاتية عن السياسي والبيروقراطي، عبر الحركات الجمعوية Assoiatif، والنقابية والمهنية (الأطباء، المحامين الجامعيين، الصحافيين، تَجَمُّع المثقفين والعلميين والفنانين R.A.I.S الجمعيات النسوية، الجَاحِظِية والكُتَّاب، الحركة الثقافية البَرْبرية..) ثم بعد دستور فبراير، في جمعيات واحزاب سياسية (حزب الطَّلِيعة الاشتراكية جبهة الانقاذ الاسلامي، التجمع من أجل الثقافة والدِّموقراطية، الحزب الاجتماعي الديموقراطي ...P.A.G.S./ F.I.S./ R.C.D./ P.S.D).

كيف يبدو المَشْهَدُ الثقافي، داخل هذا اللغليان الاجتماعي والسياسي وما هي الصياغات الجديدة للأسئلة والاشكاليات الثقافية الماضية والمطروحة ؟

إذا كانت ثَمَّةَ رهانات ثقافية جديدة في المغرب العربي عموما، بداية من الثمانينات حول

الهوية، الدين، اللغة والحَدَاثَة (التي عَوَّضَتْ الاشتراكية والتقدم، كمصطلحات ومشاريع في خطاب الستينات والسبعينات)، فان المجابهات انجبت تحولات، ان لم نقل انقلابات : فمن هيمنة النزعة الحديثية خلال الحركات الوطنية، التي هدفت إلى صياغة «المستقبل الوطني»، ووجدت تَتِمَّاتُها التَّطبيقية في سياسات التنمية الوطنية بعد الاستقلال، التي تشققت وانتكست وجدَت الجَزائر (والمغرب الكبير) نفسَها في أزمة المُثل وحدود الايديولوجيا والثقافة الوطنية ونكوص التجربة التنموية :

عندما يختفي المستقبل الوطني، يعود الدين لتقديم مُعَوِّض ليُوتُوبيا اجتماعية انه يُغذي أمل اليائسين، نظرا لأنه ليس في حاجة الى تبرير أو مَشروعية خارجه. انه مَوضِعُ لقاء جيلَيْنِ «شعبيين»، جيل قديم حُرِمِ من التَّمَدْرس والتَّثَقف ومتروك لأخْلاقيته العَائِلية والوطنية، وجيل شُبَّاني مُعرَّب، ومُهَمَّش ينادي بالنقاء الاسلامي. هكذا أصبح الاسلام سلاحا ايديولوجيا، لانتلجانسيا بْرُوليتَارِية، اجتماعيا وتعليميا، فهذا الجزء من الشبان، يُعاني من انغلاق ابواب الاندماج في الدولة، ومن مصاعب اعادة انتاج نفسه في قطاع التعليم. فقد انتهى الصعود الاجتماعي عن طريق المدرسة والجامعة. تظهر هذه الانتلجانسيا الشعبية تعبيرا عن حِقْدٍ وذاكرة ثَأْرِيّة، وهي تقوم وتقود الوعظ والارشاد كتعبئة. ان عودة المقدس حركة اجتماعية (6)، جواب طبيعي على فشل الدولة في خلق شروط ادراج وادماج المجتمع في الحداثة.

اما مسارات النقاش حول الهوية، فتجري ضِمْنَ شروط تَدْوِيل الثقافة الغربية وهيمنة علامات الحَضارة الأوربية ــ الاميركية، التي حاولت الدولة تقليدها، ان لم نقل استيرادَها «مِفتاحاً في اليد»، وتجسدَّتْ، كتَغْريبٍ ونزع ثقافي تابع للنزع الثقافي الكولونيالي، مُخَالِفًا للحَدَاثة كمقُولة عقلانية وخطاب انساني مشروط بظروف وملابسات ملموسة، انتجت نقيضها العادي : أصولية واسلام سياسيٍ، مبني على «مِثُولوجيات» العهد الراشدي وثِيولُوجيات سياسية جديدة، يشملُ ارادةً قُصوى، وعُنْفِيةٍ، بعض المرات، مُتَلَائِمة مع «اسْلَامِية وتَدَيُّن المجتمع المَدَني، لأَسْلمة المجتمعِ السياسي وتطبيق الشريعة وتهديم مملكة البشر الشريرة (الراسمالية والاشتراكية) لانْشَاء مملكة الله فوقَ الأرض» وأضحى المسجد فضاء ومجالا ورهانا لهيمنة انتلجانسيا متحمسة لاسلام مؤدْلَج، ومُمَثْلَنٍ Idéalisé، بدون عُمق ثقافي وتاريخي ومعرفي، وعت تجريبية وانتهازِية السُّلطة وتحريكها أو استخدامها للمقدَّسِ والديني، والحاقها الكل بالسياسي والمركزي، تَصلِيبا لمشروعيتها، وغلقها للمجالات الأخرى (كوسائل الاتصال، الواحدية السياسية..) في وجه التعبيرات المختلفة. ومن هنا ظاهرة «تَسيُّسِ» الأنواع الأدبية والفكرية، واستعمال «فضاءاتها» كمنبرٍ سياسي وايديولوجي.

ورغم ان التَّعريب ومسَار تكوين وَطنية اللغة العربية في الجزائر، هو حركة موضوعية وتاريخية لاستكمال الاستقلال، وكسرِ التبعية الفَرانْكُفونية، الا ان هذه العملية، جرت بطريقة فوقية، وظهرت كتغْريبٍ وترجمة ايديولوجية لمعادَلة الثورة الفرنسية : دولة / امة تساوي لغة وطنية، بدون عمق وبحث واقع لغوي متعدد وموضوعي، الامر الذي انتج صَعْلَكَةً ثقافية وتربوية تجلت في اقصاء منجزات الثقافة الجزائرية ذات التعبير الفرنسي، وتهميش انتلجانسيا حديثة (بسبب لغتها ومراجعها عموما)، وغلق أبواب الثقافة العربية في الجزائر في وجه الثقافة المغاربية العربية والعالمية الكلاسيكية والمعاصرة، لتوجس وخوف المثقفين السلفيين والاصلاحيين، ذوي المرجعية المَشرقية، ان لم نقل البَعْثِية، الذين يعتبرون انفسهم حراسَ التراث البَادِيسي بعد ان تمت صياغته كمشروعية، في اطار نزعة «عربية

اسلامية»، أصبحت ايديولوجيا ثقافية مُغلقة، وانتقلت من الدفاع الصوفي والعاطفي عن وطنية اللغة العربية البديهية، إل خطاب مُقصٍ ومشوه لبعد تاريخي بَدِيهي، هو الآخر، في الهوية المغاربية والجزائرية : الأمازيغية، اضافة لابعاد اخرى جيو تاريخية ثانوية كالأفْرِيقَانِية والمتوسِطَانِية / Afrianité Meditéaniété وقد ترافق مطلب الهُوية، كما عند الحركة الثقافية البربرية وحزب التجمع من اجل الثقافة والديموقراطية مع طلب مشترك بين المثقفين والفئات والاطارات المُعَصْرنة هو الدّيموقراطية والتعددية وحقوق الانسان واللاّئكية والفصل بين الدين والدولة، واستقلالية الدنيوي عن المقدس (7) الذي صيغ بمنطق نَقْلِي، وجد ضَالَّته بسهولة، في الحداثة الأوربية والغربية التي تصادم فيها العقل مع الكنيسة، يجد اسبابه الموضوعية والذاتية في تخلف الدراسات الاسلامية وحدود الأحادية اللغوية (الفرانكفونية اساسا) وربما تبعيتها، وغياب كلاسيكيات التراث الاسلامي من السوق الثقافية وتوجس السلطة السياسية والايديولوجية والجامعية من معارف كالفلسفة واللسانيات والانثربولوجيا وعلم الاجتماع، وتشجعيها للتاريخ، بوصفه علما، يسمح باعادة ابراز الهوية، وتصليب المشروعية التاريخية. وارتبط النقاش حول اللائكية بالتعريب والأسلمة (8)، فبين تعريب هو اعادة اسلمة، أي قطيعة، ليس مع لغة الاستعمار، وانما مع الثقافة الفرنسية والحداثة، واسلام سياسي يهدف للحصول عل السلطة تأويلا حديثا للدين، يرجع لتجربة الحركات والتنظيمات العصرية.. والغربية (9)، أوردَتْ مقولةَ اللاّئكية كمقولةٍ مصبوغةٍ بالثقافة الغربية والفصل التاريخي الديناميكي بين المؤسسة الكنسية والمؤسسات الدُّنيوية والسياسية والمدنية، بدون جهد معرفي صَبُور، للتنقيب عن مَرْجِعِية داخلية لاستقلالية المجال الديني والمجال الدنيوي، التي تكونَّتْ تاريخيا عبر التاريخ السياسي الاسلامي، وتشكيل الدول والامبراطوريات الاسلامية، وبروز حقول معرفة مستقلة كالعِلْم اي الفِقْه في مواجهة الكَلَام والأدب والعلوم والصنائع (10). كما ان الرِّهانات اللغوية جرت في أوضاع تلعب فيها الفَرَنْسِية دورا ممتازا في الاتصال الدولي والاداري والتقني والاقتصادي، وتبدو كلغة الدُّنيا والعالم المعاصر، ودَارجة عربية، تلعب دورا اساسيا في الاتصال الاجتماعي الريفي اساسا، وتعاني في المدن، من تفقير وبروز لغة يومية «عَرَنْسِيَة». وبقيت اللغة العربية «فصحي»، حاملة للوعظ الديني ووسيلة تعليم علوم انسانية «مُعرَّبة»، بدون مراجع أو مشاريع علمية ثرية، وان عرفت تحولات ايجابية، الا انها بقيت في وعي الكثيرين «لغة الآخرة» والتعليم والاعلام، الذي لا يملك آفاق صعودٍ اجتماعي وثقافي واسعة، مِمّا يخلق توترات تلك الانتلجانْسيا التي وصفناها بالشعبية، والتي تطالب بتعريب شامل وكلّي ومتسرِّع، بهدف الغاء الازدواجية اللغوية الموضوعية، التي هي الوجه الحقيقي لسلطة المثقفين والمتعلمين المنحدرين من الفئات الوسطى المدينية عل قطاعات العلم والتكنولوجيا وقيادة مراكز الحل والعقد وتسيير العلائق مع الغرب والعالم.

ان الرهانات الثقافية الجديدة الصيغة، وهي علامات أوضاع اقتصادية واجتماعية أيضا، تجد طرحها الأكثر علمية، وربما بداية حلولها في سياق مجتمع دموقراطي، يتحتم على شعبه ومثقفيه المرور بمسارات صعبة وخطيرة لانشاء دولة عصرية قوية لها مشروعية هي الجدَلية الاجتماعية والتعددية السلمية، والوعي اللازم لفهم تحديات الاندراج في الحداثة، لا كمقولة غربية، بل كعقلانيةٍ وممارسةٍ انسانيةٍ مشروطة، ومستوعبة للثقافة المغاربية، وابعادها التاريخية والحضارية، وتمفصلاتها مع عقلانية العالم المعاصر وانجازاته وثوراته الاجتماعية والمعرفية.

**جامعة وهران / الجزائر /**

# هـــوامـــــش

1. Abed CHAREF. **Dossier. Octobre.** Laphomic. Alger 1989.

2. لم تعرف احداث اكتوبر ظهور شخصيات قائدة مثل «فاليسا» البولوني أو «هافل» التشيكي.. سواء كانت من الفئة السياسية أو المثقفين أو «الشخصيات الاجتماعية»، ماعدا اقطاب التيار الديني مثل عباسي مدني أو الشيخ سحنون.. اللذين يملكان شعبية لدى جماهير المساجد، وخصوصا في العاصمة والمدن الكبرى وأحيائها الشعبية كباب الواد..

3. جغلول عبد القادر. نهاية الشعبوية في الجزائر. **لوموند ديبلوماتيك** الطبعة العربية. جانفي — فبراير 1989. ع 4.

4. عدي الهواري. الاصلاحات السياسية والأزمة الثقافية، عن الديموقراطية في الجزائر. **لوموند ديبلوماتيك،** اكتوبر — نوفمبر 1989. الطبعة العربية ع. 13، ص 10.

5. Ali ELKENZ, **Au Fil de la crise.** E. Bouchène. Alger 1989 P.4.

Réné GALLISSOT, les limites de la cuture Nationale.

6. Enjeux Culturels et avenement étatique au Maghreb. in : **Annuaire de l'Afrique du Nord**. CNRS. Paris 1984 P. 53.

7. عدي الهواري، الحداثة في الجزائر بين امور الدنيا وانشغالات الاخرة، جريدة «**الجمهورية**»، وهران 4 فبراير 1990، وكذا برنامج التجمع من اجل الثقافة والديموقراطية، وجبهة القوى الاشتراكية : R.CD/F.F.S.

8. G. GRANGILLAUME. langue arabe et état moderne au Maghreb. **A.A.N.** opc. P.79-88.

9. François BURGAT. **L'Islamisme au Maghreb.** Karthala. Paris 1988.

10. M. ARKOUN. **Pour une critique de la raison Islamique.** Maisonneuve-larose. Paris 1984 P.8-40.

# الدولة والمجتمع : نحو نهاية «البَتْرِيمُونْيَالِية» الجديدة في المغرب

**عبد الله ساعف**

**ترجمة عبد القادر الشاوي**

## مدخل :

إن التعريف المتداول عن «البتريمونيالية» يعرضها، بعبارات عامة، بوصفها أسلوبا للشرعية وممارسة السلطة السياسية بالمعنى الضيق للكلمة، وبذلك تصبح السلطة السياسية ممركزة حول السلطة الشخصية لزعيم أعلى، كما تصبح حاشية هذا الزعيم مُشكَّلة على قاعدةِ مُحدِّداتٍ شبهِ عائلية، مثلما تصبح هبته اللدنية وميله لتطبيق أساليبه الشكلية والتي ليس لها طابع مُؤَسَّسي إلا على نحوٍ ضيق هي المميزات الرئيسية للحكم.

إن منطق النظام، في هذه النظرة الاجمالية سوف يتبلور من خلال شخصية الأمير : بحيث تصبح المصالح الإدارية مراقبة من طرفه كلية، كما تصبح الدولة مِلكاً له، وهو الذي يختار الوكلاء المعتمدين بطريقة تقديرية ويقرر وحده في الهرمية والتوجيه وكذا في السيطرة على «التململات».

إن القسمات النظرية للبتريمونيالية الجديدة تبدو هكذا أمراً مقرراً، وسوف تتحقق في نمط من الهيمنة التقليدية على قاعدة الروابط الشخصية غير المعقلنة وبدون أي سند تعاقدي كاف. بل وأكثر من ذلك فإن هذا النمط من الهيمنة ذات الطابع المشخصن جدا سوف يكون موجهاً لحماية النخبة الموجودة في السلطة والحفاظ عليها : «فيَبْدُو الحكم كامتداد لشخصية الزعيم، وتبدو شبكات العلاقات الشخصية أكثر أهمية من المؤسسات والتنظيمات الشكلية، ويحتفظ الزعيم بأكبر قدر من المعلومات في الحالة الأولى، وبأقصى حد من حرية الحركة حيال الثانية... أما الجماعات فتعيش باستمرار في حالة انقسام وتوازن متجدد..» (1).

حقاً إن التجسدات التاريخية للبتريمونيالية الجديدة تختلف في المغرب عنها في تونس مروراً بالجزائر، كما أن شكلها ومضمونها يتغيران. (2) وقد أبرز LECA أن مفهوم البتريمونيالية لا يسمح باستنفاد مظاهر السلطة وبالخصوص أسسها الاجتماعية الحالية في البلدان الإسلامية، وأنه لا يمنح

---

1 . Leca (J), Réformes institutionnelles et légitimation du pouvoir au Maghreb, in CRESM/CNRS ed Développements politiques au Maghreb. Amenagements institutionnels et processus électoraux, Paris, 1979, p 12.

2 . ibid, 14. Voir également Leca (J), et Schemeil (yves), ''Clientélisme et patrimonialisme dans le monde arabe'', International Political science Review, 4 (4), pp 455-494.

سوى إمكانيات قليلة لتفسير التمايزات الموجودة بين مختلف البتريمونياليات [3]. غير أن المفهوم عندما يطبق على المغرب بغية تحديد المجال السياسي ـ الاجتماعي يشير، قبل كل شيء إلى طريقة معينة في تركيب الجهاز الإداري وتوجيه المجموعة التي تكونه مهما كانت طبيعة الرعايا (الأشخاص) الموجودين فيه (العلماء، الأعيان، التجار...)، ويتعلق الأمر بإسقاط العائلة والسلطة البطريكية على التنظيم الدولوي ومنهج الحكم (الحكومة)؛ وعلينا أن نضيف إلى عناصر التحديد هذه اللجوء إلى الشرعية الدينية. فهو يتضمن إذن نمطاً من أنماط «الحماية» التي تنظم المجتمع في مجموعه، بحيث يظهر ظهوراً بارزاً قبل كل شيء، في الحقل السياسي تحديداً. هناك اتجاه لا يستهان به داخل النظرية الاجتماعية يحدد البنية الاجتماعية السياسية للمغرب الحالي من خلال استراتيجية عودة التقليدية والزبونية، ولذلك ستكون البتريمونيالية في هذا المنظور متنوعة، ولكنها أقل دلالة على المستوى السوسيولوجي من «الزبونية»، مع أنه بمستطاعنا أن نؤكد أن هذه الأخيرة سوف تستمر إلى ما بعد «البتريمونيالية»، ولكنها قد تشكل، على الأقل، نواة صلبة لها.

وكثيرة هي التحقيقات المنجزة في الأبحاث التي تناولت المغرب [3] من «زبونية» و «بتريمونيالية»، وذلك لأنهما يحيلان معاً، قبل كل شيء، ـــ ولو أن هذه الاحالة حدسية ـــ على أنماط من السيطرة «التقليدية» و «الشخصية» «غير العقلانية»، و «الأقل تعاقدية» و «الأقل مؤسساتية».

وقد تبني **(واطربوري)** لحسابه الخاص تعريفات التحديد السابق للبتريمونيالية، فأكد على أن «البتريمونيالية الجديدة» متطابقة (في حد ذاتها) وأنها «تعني فقط تشييد سلطة بتريمونيالية في الإطار الإداري والتقني والعسكري للدولة الحديثة» [4]. غير أن معجم (واطربوري) متنوع، فهو ينعت المجتمع المغربي تارة بـ (البتريمونيالي) وتارة أخرى (بالبتريمونيالي الجديد) أو مجتمع في حالة انتقاله نحو «البتريمونيالية الجديدة التعاقدية»، كما ينعته مرة ثالثة بـ (المجتمع التعاقدي للغاية). ويعرض المؤلف لثابت مفاده أن المؤسسة الأساسية في المغرب ليست شيئاً آخر غير التحالف بين النظام السياسي والنخب المحلية. بيد أن القضايا المتعلقة بدور النخب المحلية وطبيعتها الاجتماعية هي التي تطرح كفاءة العلاقات التي تمفصلها مع شبكاتها الزبونية في نطاق البنية الاجتماعية ككل.

---

[3] Leca (J), ''Réformes institutionnelles et Légitimation du pouvoir au Maghreb'', prècité, p13.

[4] انظر Turner (B,S) الذي يشير من خلال إحالته على ماكس فيفر Max Weber إلى أن الشكل الأكثر بدائية للسلطة التقليدية هو البطريكية، وهو الطابع المميز للسلطة التي يمارسها «الرئيس» على «الدار» الكبيرة. ولذلك فإن الجهاز Staff الاداري لجمعية من هذا النوع يقع تجنيده، من بين اعضاء العائلة الممتدة من البطريك، ولكنه عندما يصبح من الضروري توسيع وتطوير هذا الجهاز Staff الاداري، فإن البطريكية تتحول إلى بتريمونيالية. وبذلك يتحول أعضاء العائلة الموسعة (الممتدة) إلى رعايا تابعين :
إن أول دعامة خارجية للسلطة البتريمونيالية هي Staff من العبيد والمعمرين Staff والرعايا (الأشخاص) أو قوات وميليشيا المرتزقة للحراسة الشخصية. وعندما يُراد انضمام هذه القوات ما أمكن إلى السلطة فإن المصلحة الخاصة لهذه العناصر تكمن في معارضة هؤلاء الأشخاص Sujets
وعلى الحكم البتريمونيالي أن يعمد إلى التقليل من استقلال الجهاز Staff العسكري، مثلما عليه كذلك أن يحد من استقلال الأعيان والتجار.
انظر Turner (B,s) في كتابه Weber and Islam (ماكس فيفر والاسلام) في
A critical study Rontledge Rekan Paris, London and Boston, 1974, p 80.

ونستطيع أن نقدر اليوم ذلك التأثير الذي فرضته أسيجة «البتريمونيالية» والمفاهيم المرتبطة بنفس الموضوع على التحاليل المتعلقة بالمجتمع المغربي، ذلك أنها أثرت في الأدبيات المتعلقة بمجموع العلوم الاجتماعية، وليس فقط في علم السياسة، التي اختصت بدراسة المغرب منذ عقدين من الزمن على الأقل (5).

إن البتريمونيالية الجديدة في مظهرها الأكثر بروزاً سوف تكتسي شكل السلطة السياسية، وسوف تتطور في صيغة الوصاية السياسية من خلال الروابط غير المتماثلة على قاعدة تبادل الحماية والخدمات الحساسة بالنسبة إلى فكرة الوفاء والولاء الشخصييْن، وسوف تكون هذه الروابط دائمة ومندرجة في تعارض مع الإيديولوجيا الرسمية للمجتمع، كما لو أن الوصاية سوف تحمل بدورها وعي لا شرعيتها. إن روابط الوصاية سوف تتجه نحو الانتظام والارتباط والتطور في إطار الشبكات، كما أن اللا شرعية الواعية بذاتها وتوسع مدار الزبونية سوف يمثلان معيار تحول الوصاية إلى «نظام» (6).

ويفسر (واطربوري) تكون النظام الاجتماعي بتشكل نظام للوصاية السياسية المسيَّر بواسطة السلطة الشخصية. بل وينتهي المؤلف نفسه إلى استبعاد الإحالة المقصورة على السياسة (العلاقة بين الفاعلين السياسيين، الأحزاب، الانتخابات... الخ) والإدارة (التجنيد، الأسواق، عقود، رخص ذات طبيعة مختلفة..)، موسعاً ميدان تطبيقه إلى الاقتصاد (الفلاحة، التجارة الداخلية، مصالح تجارية، الواردات القروض ... إلخ) (7). ويطبق Rosen بدون تردد كبير مفهوم الوصاية لوصف العلاقات التي تنعقد حول العمل الفلاحي والسقي والتجارة وليس فقط فيما يرجع للانتخابات والسياسة (8). أما G.Geertz و D.Eichlman فيطبقان المفهوم بدورهما في مجال العلاقات الرمزية والواقعية بين العلماء (الفقهاء) المحليين وزبنائهم (9).

على أن تفكيك المستويات في المظهر الاجتماعي الشامل للمغرب المبني انطلاقا من هذا المفهوم يبدو صعب التحقق، لأن تحليل ما هو سياسي بأدوات البتريمونيالة الجديدة يحيل على ما هو اقتصادي واجتماعي، وهكذا يمكن أن نشرح الأول بالثاني أو العكس. إن الروابط بين مختلف المحطات تبدو متماسكة كما أن مستويات التحليل تبدو مترابطة فيما بينها.

---

5 . Waterbury (J), "La légitimation du pouvoir au Maghreb :tradition, protestation et repression" in CRESM/CNRS, ed, "Développements politique au Maghreb.." op.cit, p 412.

6 . voir Saaf (A),"DE la science politique au Maroc" communication au XIV$^{ème}$ congrés de l'Association International de Sciences politique, Réunion spéciale sur "l'évolution de la science politique dans le monde arabe" Washington, aôut - septembre, 1988, publié dans AL Assas n° 90 decembre - janvier, 1989, pp 12 - 20.

7 . Waterbury (J), "An attempt to put patrons and clients at their place", in gellner (E) et Waterbury (J) ed, "Patrons and clients in Meditérraneen societies", 1977, pp 329, 342. et Gellner (E) Patrons and clients [introduction] op cit. p 3.

8 . ibid, pp 329, 342..

9 . Rosen (L), Social identity and pornts of attachement in geertz C., Geertz. H, Rosen (L) Meaning and order in Mroccan Society, ttree essays in cultural analysis, 1979, pp 19 - 122.

إن معظم التحاليل الرئيسية التي أنجزت حول المغرب من خلال مفهوم البتريمونيالية الجديدة تعود إلى عقدي الستينات والسبعينات، بحيث تطورت الأبحاث من خلال بعض الشبكات المهيمنة (10). فقد أعلن (واطربوري) و (ريمي لوفو) في نهاية تحليلهما بأن قضايا النمو الديموغرافي والعمراني والتمدرس... كانت على وشك تحطيم النموذج الذي تعودا من خلاله على التقاط الوقائع المغربية (11). وهذه النسْبيه المتأخرة ترافقت، فوق ذلك، مع شرط أسلوبي لا أهمية له في نهاية المطاف، بل ويسمح لأطروحات بالغة الحدة بالوقوف ضد عدد من عناصر التحديث الواقعية، التي اخترقت النظام في أواخر السبعينات. وعلى هذا فإن مفهومي البتريمونالية الجديدة و «الزبونية» لا يسمحان باستنباط كثير من العناصر المتعلقة بمجتمع دائم التحول، ومع ذلك بقيا سائدين في ميدان البحث على صعيد العلوم الاجتماعية والعلوم السياسية بالخصوص، بل واستثمرا جزءاً كبيراً من الخطاب السياسي المغربي في سياق لم تتوقف مختلف مظاهره الأكثر دلالةِ عن التغيّر. ولعل هذا الاستقرار النظري كان بارزاً جداً فلم يثر بعض الأسئلة حول حدود البتريمونيالية الجديدة كمفهوم وظاهرة قابلة للملاحظة.

إن شبكات قراءة النظام السياسي المغربي تتناقض من جهة أخرى مع أهمية المباحث التي راكمها الباحثون المؤسساتيون والدستوريون وحقوقيو القانون العام والخاص حول دور ومكانة القانون في المجتمع المغربي، وخصوصاً مع الدينامية الطاغية للمشرع وكثافة النسيج البيروقراطي والمناخ الشرعي والعقلاني المعْدي الذي يفرزه بالضرورة، وكذا مع براهين الاقتصاديين حول التبعية البنيوية للمغرب إزاء المركز الرأسمالي والتدفق الذي يغرقه به. والمسألة التي تُطرح هنا أيضاً تكمن في معرفة : هل بمقدور عمليات التحديث، إذا كانت موجودة وفعالة، أن تُلْغَى بطريقة سهلة كما لو أنها محض أوهام، أو أنها لا تساوي شيئاً كثيراً بالمقارنة مع الاتجاهات الرئيسية التي تخدم النظام ؟

على أنه فضلا عن الانشغالات فإن الجهود والعوائد المؤثرة لدى الملاحظين وكذا المؤشرات المتكررة تبيّن أن مطابقة النظام مع البتريمونيالية الجديدة لا يستنفدُ حقائقهُ الأساسية، وأنه في جميع الأحوال بعيد عن سلطة كبح اتجاهات المحللين إلى التقليل بل وإهمال «فتوحاته» الشرعية والعقلانية وقوام حياته المؤسساتية والمحتوى الفعلي للتحديث في مجالات متعددة.

إن هذا التحليل يقودنا إلى طرح مجموعة من التساؤلات : إلى أي حد يمكن لمفهومي «البتريمونيالية» و «البتريمونيالية الجديدة» أن يساعدا على فهم التغيرات الجارية ؟ وإذا افترضنا أن هذين المفهومين كانا ملائمين في السابق ملاءمة كلية، فما هي درجة ملاء متهما الحالية ؟ وما هي طبيعة العملية الجديدة التي تجتازها الوقائع المغربية ؟ ما هي الاتجاهات التي تطبعها في المرحلة الحالية ؟ وما هي التحولات العميقة التي تعرفها ؟ (12).

---

10. Voir Geertz (C), The Bazaar Eccnomy in Sefron, in Geertz, C., Geertz, H., Rosen L., ''Meaning and order...'' op. cit, pp 123 et 313. voir aussi Eickelman (D) Moroccan Islam, Tradition and Society in Pelgrinage center, University of Texas Press, Austin and london, 1976, pp 279 - 289.

11. Saad (A), ''De la science politique au Maroc'', précité, pp 14 - 15 et 18 - 19.

12. تمثل الإجابة عن هذه التساؤلات محور الأقسام الثلاثة التي تتألف منها هذه الدراسة المفصَّلة عن الموضوع أعلاه، والتي قدم الباحث عناصرها الأساسية في ندوة الثقافة والمجتمع في المغرب ويوجز هذا المدخل اتجاهها العام.

# الفكــر المغاربـي أمـام الاستشـراق

## بنسالـم حميش

الاستشراق واقع معرفي مارسته أوروبا على البلاد العربية شرقا وغربا، وهذا منذ أواسط القرون الوسطى، أي حتى قبل ظهور كلمة مستشرق لأول مرة بالأنجليزية في 1779 ثم بالفرنسية في 1799، وقبل تبني الأكاديمية الفرنسية لكلمة استشراق في 1838... فالمستشرق، حسب تعريف أولي متداول هو العالم المتخصص في معرفة الشرق ولغاته وآدابه، والاستشراق هو بالذات هذه المعرفة وقد تراكمت وترسخت في تقليد وانتظمت في نسق له مقدمات ونتائج ويعمل بتقنيات ومناهج مخصوصة.

لهذه المعرفة تصورات يزود بها المستشرق مجتمعه، وهي، كما أحسن إ. سعيد تلخيص وظائفها : «أ) تحمل طابعه المتميز، ب) تدلل على مفهومه لما يمكن أو يلزم للشرق أن يكون، جـ) تناقش عن وعي آراء غيره عن الشرق، د) تعطي للخطاب الاستشراقي ما هو بأمس الحاجة إليه آنيا، هـ) تجيب عن بعض الانتظارات الثقافية والمهنية والوطنية والسياسية والاقتصادية للحقبة القائمة» (1).

المعرفة الاستشراقية معرفة دالة من كل وجوهها من حيث إن كل عناصرها تشهد لها في باب الفضل والايجاب، أو تشهد عليها في مقام الخطأ والانخداع. وهي في كل الأحوال تشكل نصا متواترا هو بالضرورة مدخل أساسي للتعرف على عقلية الغرب وحساسيته، وبالتالي على أنمطة إنتاج صوره الغيرية وإيديولوجياته.

على صعيد نظري عام، يمكن القول بأن دراسة الخطابات الاستشارقية يكفيها تبريرا أن تستمد مشروعيتها من كون الذات ــ أي ذات ثقافية ــ لا توجد وتحيا في مجال نظرها أو وعيها بذاتها فحسب، وإنما أيضا في أفق نظر ووعي الآخر. فكلنا نكوّن ونحمل صورا عن غيرنا، نضعها قاعدة للحكم والتعامل، إن في حالة السلم أو في حالة التوتر. والصورة عموما من طبعها أن تروم الترسخ في «الكينونة» أو الجوهر ؛ والجوهر ينزع إلى الترسب في محمولات أو خاصيات ؛ والخاصيات، بدورها، تتراتب فتصير إلى خاصية واحدة مهيمنة قد يمحي معها، عند الحاجة الصراعية، التغير والتعدد ويضعف في ظل اعتمالها بعد التاريخ. وهكذا، فمن أي زاوية نظرنا، لا بد أن يظل وعينا باقتصاد الصورة الاحترازي وبطابعها النسبي وعيا يقظا، وذلك حتى يبقى طلبنا للحقيقة متحليا بسمتي التجدد والانفتاح.

* * *

لعل التراكم النسبي الحاصل حاليا في مواقف المثقفين والباحثين العرب من الاستشراق اقترب من تشكيل مادة بحثية قد يؤدي تحليلها إلى إطلاعنا ــ من زاوية سوسيولوجيا المثقفين ــ على

تداخلات وتطورات جديرة بالملاحظة والتسجيل، وهي التي سنوردها طي ما تهيأ لنا من تصنيف جامع لتلك المواقف. فإذا ما حكمنا على هذه الأخيرة بمقياسي العمق المعرفي والدراية المنهجية، قلنا بأنها تنقسم إجمالا إلى قسمين، هما : مواقف الرفض المتشنج من جهة، (وهي هنا لا تهمنا في شيء) ومواقف التحليلية النقدية من جهة أخرى، التي سننظر فيها داخل إطار الفكر المغاربي، ممارسين حولها حقنا في المتابعة والتقييم.

## 1. هشام جعيط و«سيكلوجيا الاستشراق»

في 1976 نشر جعيط مقالا بنفس العنوان، ثم ضمنه في كتابه **أوروبا والاسلام** (1978) (2). ويتعرض المقال بمقاربة جيدة إلى «نفسية» المستشرق كما يصوغها ويحركها موقعه وتخصصه ومناهجه. ويرى المحلل أن المستشرق «المتعمق» في الدراسات الاسلامية كثيرا ما يكون ميالا إلى «الاقامة المريحة» في الانتماء الأوروبي الكلي وبالتالي إلى تأكيد نموذجية قدر أوروبا، وكأنه بهذا يحاول اتقاء الاغتراب في موضوعه أو التعرض «لانفصام الأنا وانفجار انسجامه ولانتهاء اليقينيات وتصادم القيم» (3). ولا يفوت هذا الموقف النفسي أن ينعكس سلبا على مناهج ودراسات المستشرق المقارنة بحيث يخرج ماضي أوروبا بوجوهه ومبادئه الروحية متفوقا منتصرا.

إذا اعتبرنا حالة المستشرق وردوده النفسية، فإننا ندرك بأنه يوجد في وضع حرج قد لا يحسد عليه، وذلك لكونه لا يدري في آخر المطاف إلى أي جمهور من القراء يتوجه. فإن خاطب مواطنيه يكون عليه أن يلين هامشية موضوعه بتبسيطه وتجزيئه ثم عرضه بالشكل الذي يؤكد على ضمير المخاطب ومركزيته ؛ أما إن توجه إلى قرائه الطبيعيين المهتمين من عرب ومسلمين، فإن «الطلائعيين منهم ينزعون عنه صفة الكلام باسم الغرب، أو يعتبرونه على أكبر تقدير كلحظة في وضع عالمي محدد، كانت العلاقات فيه بين الغرب والشرق محكومة بالايديولوجيا الكولونيالية» (4)، ويذهب الآخرون داخل القومية العربية أو الأفق الاسلامي إلى اعتبار الخطاب الاستشراقي خارجيا وغير قادر على سبر الأغوار وتبني مقاصد التجرد والموضوعية. وباختصار فإن المستشرق يعيش هامشية مزدوجة، واحدة على صعيد الموضوع حيال الغرب، وأخرى من حيث المنهج تجاه الشرق. ولمحاولة التصدي لمأزق هذه المفارقة صار بعض المشترقين لا يكتفون بما يكتفي به علم التاريخ من وصف وفهم، بل يتعدون ذلك إلى حد الطعن في أسس المجتمعات التي يدرسونها، و«ينتزعون الحق في الحكم عليها وحتى في لعنها ورفضها عند الاقتضاء» (5). ومن هنا، منذ نهاية القرن التاسع عشر وفي النصف الأول للقرن العشرين، نشأ عند البعض شعور النفور من الاسلام (أو الاسلاموفوبيا) بدعوى معاطبه وعيوبه العضوية في مجال المعرفة العقلية (ماكدونالد، فون غرونباوم، أبيل، بوسكي...)، أو بدافع التحيز لـ «الأرستقراطية» القرشية المعادية لدعوة محمد أو الانتصار للدولة الأموية التي أحيت التقاليد العربية العريقة وتعصبت للعنصر العربي، كما نقرأ عند لامنس ودوزي ؛ وظهر عند مستشرقين آخرين عكس هذا النزوع في النصف الثاني للقرن العشرين، أي النفور من «العروبة» (العربوفوبيا) لحساب الاسلام كقوة توازن وإشعاع روحي، كما نلاحظ في الاستشراق الامريكي المهتم أساسا بعلم السياسة. غير أن هذا الصنف الثاني من الاستشراق، المتخصص في الانجازات الدراسية ذات البعد المونوغرافي المحدد والطابع النفعي وحتى الظرفي، لا يتمتع بالاشعاع النظري والسياسي العام الذي يحظى به

صنف الاستشراق الأول. ويضيف جعيط إلى هذا الصنف صنفا آخر يصفه بالجدية، إذ أنه يقدم رؤى عن الاسلام ككل ويشترك في تنشيطه علماء مقتدرون كجولدسيهر وسنوك هرخرونيه اللذين نظرا إلى الدين الاسلامي كدين حرب وسياسة وصراع، أو بيكر الذي رأى (مبالغا) أن الاسلام قد خرج من المعطف الهيليني وعليه أن يعود إلى وريثه الشرعي المتمثل في الانسية الأوروبية، أو ماسينيون الذي حدد أصالة الاسلام في تصوفه وتصوفَه في الحلاجية وهذه الأخيرة في كونها ديانة شهادة واستشهاد على الصليب.

ما يمكن مؤاخذته على عرض جعيط حول سيكولوجية الاستشراق يتمثل في عنصرين :

أ. صحيح أن الاستشراق التقليدي ظل يخاطب أوروبا المسيحية الوسيطة وكأنها لم تعرف ثورات أواخر قرنها الثامن عشر وقرنها التاسع عشر، وصحيح أيضا أن مقارباته للاسلام، دينا وثقافة، كانت تقوم على رؤى ثبوتية وماهوية واختزالية، لكن وتتميما للصورة ــ أليس من الانصاف الاعتراف بأن تصحيح مثل هذه العيوب قد حصل من داخل سيرورة الاستشراق نفسه، أي على يد هؤلاء المستشرقين المجددين المتشبعين بمناهج العلوم الانسانية وبمفاهيم الغيرية والخصوصية والتكاملية في الانسقق الثقافية ! وهذا ما يشير إليه جعيط نفسه حين يقول : «إنه بالامكان دحض وجهة نظر الاستشراق بأن نتبنى فقط زاوية غربية» (6). فهل اكتفى ناقدنا بهذا التلميح مخافة أن يبدو نقده للاستشراق كترديد أو رجع صدى لنقد الاستشراق الذاتي أو نقد «المستشرقين المجددين» ؟

ب. هناك عند جعيط فكرة يؤكد عليها باستمرار، وهي «أن وجود الاستشراق خلال قرن على الأقل (1850 ــ 1950) قد كان مشروطا بعجز العالم الاسلامي على معرفة نفسه : فهو في حد ذاته علامة على وصاية فكرية وعلى تخفيض منزلة الشرق» (7). وبالتالي فمن شأن التغلب على ذلك العجز أن يحيل الاستشراق على التقاعد ويعوض معرفته المتجاوزة بمعرفة الاسلام الذاتية. وقد يكون من مضاعفات هذه الفكرة «المغالية» أن تلغي ــ بدل أن تبحث ــ مسائل أساسية كالحق في معرفة الآخر ومشروعية نظرة الغير والأخذ بها وجدلية الداخل والخارج الخ ؛ هذا فضلا عن أن أي معرفة ذاتية ــ كما يبدو من كلام جعيط نفسه ــ لا تعمل بمناهج ذاتية صرفة، بل ترغب أو تسهم في ابتداع مناهج تطمح إلى الشمولية والاجرائية الواسعة.

### 1.3.2. عبد الله العروي وفون غرونباوم، أو التاريخانية ضد الانثروبولوجيا الثقافية

في **العرب والفكر التاريخي** (1977) ترجم العروي بنفسه إلى العربية مقالته الجيدة : «دراسة الثقافة، ملاحظات منهجية على مؤلفات فون غرونباوم» (8)، فأحسن الشرح والتبسيط بعد أن أحسن اختيار هذا المستشرق النمساوي نموذجا يقف في ملتقى تقاليد استشراقية كثيرة، سواء منها الفيلولوجية أو التاريخية، ونزع في مجال الموضوع والمنهج إلى البحث في «أنثروبولوجيا الاسلام»، أي البحث في نظرة الاسلام إلى الانسان، والثقافة المترتبة عن هذه النظرة. وقد تبلور عنده هذا التوجه الالماني المصدر أثناء إقامته في مدن أمريكية أستاذا بجامعاتها...

الأنثروبولوجيا، مطبقة على هذه الثقافة أو تلك، هي هذه المادة التي تقف سلفا في منطقة التواجهات والتفاعلات الثقافية، فتسعى إلى إظهار كل تراث أو ثقافة Culture كنظام أو نسق منغلق

تنبني قيمه ومظاهره كلها بمقتضى عنصره أو محوره المنظم اللامتغير، Pattern holistic culture، الذي يقوم فيه مقام مبدأ توحيد وإلغاء وقبول ورفض. ولهذا المبدأ مرادفات عدة كقانون وقاعدة واختيار وتطلع ومقصد، الخ. وإن كان العروي يؤثر مفهوم مقصد فلكي يوحي بطابعه الشعوري الذي يؤكد عليه مغاليا فون غرونباوم حين يضمنه في سنة تراثية تعكسه وتنشده وتعبر عنه، أي تحقق إسقاطه على الحياة الانسانية وتطابقه مع مظاهرها وتجلياتها. وهكذا «فمقصد الثقافة المدروسة يتجسد كلاميا في التعبير الأدبي وزمنيا في السياسة ومكانيا في تخطيط المدن وأزليا في العقيدة»(9).

محملا بهذه المفاهيم : نسقية، مقصد، تطابق، إسقاط، وغيرها من المفاهيم المساعدة في الانثروبولوجيا ذات الاستيحاء الفلسفي والاجتماعياتي، يتكفل فون غرونباوم بتحليل الاسلام معتمدا منهجا من الطبيعي أن يكون مقارنا، نظرا لوقوف صاحبه على أرضية تواجه الاديان والثقافات ونظرا لسعة معارفه الموسوعية الكبيرة. ونقرأ من نتائج وثمرات هذا المنهج أحكاما كهاته : «إن الاسلام إنساني حقا لما يأخذ الانسان كما هو، ولكنه غير إنساني حينما يعرض عن اكتشاف وتظاهر ثروات الانسان الكامنة» ؛ أو «الاسلام، الذي توقف نموه في القرن الحادي عشر، قد ظل وعدا غير محقق [...] والاسلام المتأخر المجيء لم يعوض أبدا تأخره [بالنسبة للأديان الأخرى]» ؛ أو «إن من الصعب اعتبار الاسلام مبدعا بالمعنى الذي نقوله عن اليونان الكلاسيكي والغرب بعد 1500»، الخ (10). بالطبع لا يذهب المحلل مع هذا المنهج المقارن إلى حد إغراق المقصد الاسلامي في جملة من المعاطب والخصاصات، ولا إلى رد مكوناته إلى الأديان والثقافات السابقة أو المعاصرة له (اليونان، بيزنطة — الروم، الغرب المسيحي — الأفرنج)، ولكنه يضيق من مجاله وقوته، فلا يظهر عنده إلا في ميزات أربع : اللاإنسية [أي إيثار المؤمن لله على الانسان]، الحقيقة المنزلة المتعالية، النفس الرضية [الشخصية الهادئة المسلمة]، وأخيرا «النكهة التي يتعود المرء على لمسها في كل ما يمت إلى الاسلام بصلة». وبهذه الصفات «الماهوية» الثابتة يحقق المقصد الاسلامي تراثه و«كلاسيكيته» أو نموذجيته التي يراها المحلل ماثلة للاعتمال والتحقق بالقبول والرفض في الاسلام السني التقليدي، أي في الشخصية الجماعية. ويترتب عن هذا التصوير النظري كثير من الاختزالات والالغاءات يذهب ضحيتها التاريخ بمعناه الحدثي الحركي والتاريخ كوعي وبحث علمي، ويمكن الاشارة إليها باختصار في ثلاث نقط :

أ. إلغاء أو ترك كل ما يبتعد عن المقصد النموذجي ولا ينسجم معه، سواء تعلق الأمر بالفقه العرفي والفلسفة أو الأدب (كالدراما والشعر الملحمي)، أو حتى بالعلوم الطبيعية التي يقول فون غرونباوم عنها : «إننا نجنح إلى إجلال علماء القرون الوسطى الذين حطموا السدود التي وضعها علم الالهيات في وجه البحث العقلي، لكن لا نستطيع دائما أن نتغافل عن السؤال : هل كان من حقهم الابتعاد عن النظام الفكري المقبول في أيامهم ؟» (11).

بـ. إلغاء أو ترك التفكير في اشكالية الانتكاس والانحطاط، وذلك لكون باحثنا الانتروبولوجي المشدود إلى الثوابت والطبائع والقوانين المتحكمة داخل النسق «الثقافي» لا يعترف بوجود تلك الاشكالية ما دام أنه يذوبها في المآل «الطبيعي» لكل ثقافة تنصهر في تقليد لا يبقى ويستقيم إلا بالتكرار كشرط أساسي لاستمراره. وما يسميه المؤرخ بظاهرة الانحطاط التي تستلزم بحوثات

تشخيصية مخصوصة لا يرى فيها فون غرونباوم إلا مؤشرا أو عنوانا لانتقال المقصد الثقافي ــ وهو هنا المبدأ الديني الناظم الأصلي ــ من عاتق المسؤولية الجماعية المجسدة في الدولة إلى دائرة الفرد المتعبد والمتوكل على الله.

ج. إالغاء أو ترك قضايا وحركات التجديد والتحديث باعتبار أنهاتؤدي إلى التشويش على طبيعة المقصد الاسلامي القارة، وذلك بإقحامه في ما يفكك قواعده ويذهب نكهته، أي في حضارة الغرب التي تربط بين طبائعها المتحركة ونتاجاتها علائق الضرورة والشمول. وبالتالي فإن كل إصلاحية تكتفي بأخذ عنصر من حقيقة هذه الحضارة دون عناصرها الأخرى وبدمجه في تراث إسلام اليوم لا تأتي بالتحديث والتجديد إلا في صورة موهونة منكسرة، هي صور الخلط والتلفيق...

إذا ما جمعنا مآخذ العروي على كتابات فون غرونباوم ودفعنا بها إلى قاعدة انطلاقها أو بيت قصيدها، نجد أنها تصدر كلها عن تاريخانية صاحبها، أي عن هذه النظرية التي تبناها والقائلة بتاريخية كل مظاهر الحياة بقيمها وأفكارها ومؤسساتها، أي بانتسابها العضوي إلى أزمنتها وبنسبية حقيقتها وصلاحيتها... ويظهر انحياز العروي لهذه النظرية ضد «تراثية» المستشرق النمساوي بشكل جلي لا ريب فيه، فهو يقول : «قبل إبداء رأينا في اختيارات فون غرونباوم، علينا أن نقول منذ البداية إن هذا النقد سيكون خاضعا لأصول البحث التاريخي المعتمد، أي أننا لا نعتبر إلا الحقائق التاريخية النسبية المؤقتة التي تظهر وتتحقق في التاريخ كنتيجة لأعمال الانسان الجماعية» (12). وبديهي أن صاحب هذا الاختيار لا يمكن أن يأتي بملاحظاته المنهجية النقدية إلا من مرجع واحد تصدر عنه وتصب فيه، ألا وهو المرجع التاريخاني. فلا غرو إذن أن يرى العروي في نظرية فون غرونباوم ومنهجه إفقارا لمفهوم التاريخ، وذلك لأنه «عندما يتحقق المقصد في ذهن الباحث، يعود مرور الزمن بدون كبير أهمية...»، فلا يستطيع التاريخاني إخفاء قلقه : «إزاء هذا الاهمال الكبير لكل قوانين التتابع التاريخي الذي ينتهي حتما إلى نوع من التلفيق» (13). ولا عجب أن يتقدم ناقدنا بعد هذا بتقييم سلبي عام مسجلا :

> «إن المدرسة التراثية تفرعت حقا عن النزعة التاريخية في القرن الماضي. لكنها احتفظت بالأصول الرومانسية، تحكم التاريخ بموجب وبغير موجب، لكن يتضح عند النظر أنها أبدلت تاريخ الوقائع بنظرية عن التاريخ تشكل مخططا هزيلا للأحداث تحت اسم مجموع القوانين أو الاتجاهات القارة. واعتماد هذا المخطط يفقد منذ البداية كثيرا من المشاكل أهميتها، كما ينزع من النتائج المتوصل إليها بالبحث الدقيق كل قدرة على تغيير الآراء المسبقة ويؤكد استنتاجات هي في الواقع مضمنة في الفرضيات، بحيث لا نرى كيف يمكن أن يتقدم البحث العلمي في هذا الاطار» (14).

تراثية فون غرونباوم أم تاريخانية العروي ؟ الحق أن الخيار من الصعوبة بمكان، فلا يمكن استسهاله أو حله إلا بالانحياز لهذا التوجه ضد ذاك أو العكس، وليس هذا هو المبتغى والمطلوب، لا سيما وأن كلا المفكرين لا يختلف حكمهما على المقصد الاسلامي إلا شكليا وأسلوبيا، وأما في الجوهر فمؤداهما واحد : ذلك أن «التراثي» إذا كان يقيد المقصد المذكور بثبوته ولاتغيره، فإنه يشير إلى جواز زواله طي وصف انغلاقه النسقي واستنفاذ إمكاناته الذاتية بالاستمرار والتكرار (أي بما

يصطلح المؤرخ على تسميته بالتصدع والانتكاس)، أما عند التاريخاني فإن هذه النتيجة نفسها التي ينتهي إليها التراثي متضمنة سلفا في مقدمته حول نسبية الحقيقة وانتسابها الزماني، سواء تعلق الأمر بحقيقة القيم الفلسفية والعلمية أو بحقيقة القيم الجمالية والأخلاقية والدينية. وأمام هذا التشابه والالتقاء في العمق تبقى كل انتقادات العروي لفون غرونباوم الطافية على السطح غير حاسمة، أي قابلة لردود واعتراضات ليست أقل حدة واحتمالا. فإن قلنا في سياق تلك الانتقادات بأن «منطق الانتقاء [عند التراثي] هو الذاتية المفرطة وسر التواجد هو نفي التاريخ» (15)، فإن من الممكن رد هذا الحكم على صاحبه قائلين : إن منطق الانتقاء [عند التاريخاني] هو الموضوعية الموهومة وسر التواجد هو التخبط في التاريخ... هذا بالاضافة إلى التعادل الذي تسجله تقابلات مثل هذه : إعلاء التاريخ وإفقار النظرية / إعلاء النظرية وإفقار التاريخ ؛ إعتبار الحدث شيئا في حد ذاته / اعتبار الحدث غير معروف إلا بحديث الانسان عنه ؛ المعرفة الكلية غير متيسرة، وإن قامت فبالخلط بين الميادين والاختصاصات / المعرفة النظرية تقوم على تكامل التخصصات ؛ إلخ.

إن العروي على حق حينما يعيب على فون غرونباوم تسييده للوعي وكأن اللاشعور لا وجود له أو كأن حقيقة كل تراث تتجلى في ما يقوله أتباعه عنه، وهو مصيب في تكليف المنهج التاريخي بمهمة «الكشف عن منطق ما لم ينطق به المتكلمون» (16)، وهذا ما يفعله علم التحليل النفسي وكذلك الانثروبولوجيا البنيوية نفسها ؛ والعروي على حق حين يشير إلى حلقة ضعيفة أخرى في فكر المستشرق النمساوي، والمتمثلة في اعتقاده ــ المتهافت اللامبرر ــ «أن الحضارة الغربية يمكن أن تنفلت من الانحطاط لأنها وحدها اتخذت كمقصد عدم الاستقرار، واختارت كتقليد عداء التقليد. ولن يموت الغرب إلا إثر حادثة كونية غير منتظرة أو إذا تخلى هو عن مسؤولياته» (30). ولكن بالرغم من إيجابية مثل هذه الانتقادات وأخرى تفصيلية، فالملاحظ على مقاله العروي عموما هو اتسامها بالتبرم وأحيانا بالاعراض الدوغمائي، كما في نعته لفكر فون غرونباوم بالتحكم الذاتي وقوله عن نتائج بحثه : «بعد التشويق وطول الانتظار لا نحصل إلا على الهزيل المبتذل»، أو كما في فكرة غريبة تكاد تعلي حقيقة الواقع إلى الشيء في ذاته بالمعنى الكانطي، وهي : «قد يكون من المستحيل اليوم الوصول إلى حقيقة الواقع إذ المكتوب كله خاضع لنظرية أو لأخرى، لكن هذا لا يمنع من ضرورة التمييز بين الحدث التاريخي في حد ذاته وبين ما يقول الانسان عنه، وإلا تلهينا بالأوهام والتخيلات» (17). فهل يذهب التاريخاني بدوغمائيته إلى حد سحب نفسه من هذه القاعدة وتقديم مقالاته في حقيقة الواقع كاستثناء لها ؟!

## 3. محمد أركون أو الاسلاميات التطبيقية كبديل للاسلاميات الكلاسيكية

تضمن كتاب محمد أركون : **في سبيل نقد العقل الاسلامي** مقالته : «نحو إسلاميات تطبيقية» (18)، وفي ترجمة عربية غير كاملة لهذا الكتاب ورد نص كان غير منشور : «الخطابات الاسلامية، الخطابات الاستشراقية والفكر العلمي» (19)، وهو في ما يخص نقد الاستشراق لا يضيف شيئا اللهم إلا من باب التأكيدات البرنامجية والالحاح على ضرورة تطوير وتحديث مناهج الدراسات الاسلامية. كما أن في عرضه تصريحا قد نفهم منه أن أركون هو المفكر ــ الناقد الوحيد الذي يفلت من هيمنة المستشرقين ويتموقع ثقافيا ومناهجيا خارجها، وذلك حين يكتب : «أما المستشرقون

فقد اهتموا بشكل خاص باعتراضات عبد الله العروي وأنور عبد الملك وهشام جعيط وادوار سعيد. ان هؤلاء الكتاب العرب إذ ينتقدون المستشرقين لا يأخذون بعين الاعتبار أنهم ينتمون هم أيضا إلى نفس منهجية العلم الغربي وروحه. ولكن، لأنهم يتكلمون باسم العرب أو المسلمين فهم يعتقدون أنهم بمنأى عن الزلل» (20) !

في المقالة الأولى ــ وهي الأساس ــ يعدد أركون نواقص الاسلاميات التقليدية في خمسة إهمالات تمت إلى الميادين التالية : 1ــ «الممارسة أو التعبير الشفوي للاسلام، خصوصا عند الشعوب التي ليس لها كتابة مثل البربر والأفارقة، وبشكل عام، الجماهير الشعبية ؛ 2ــ المعاش غير المكتوب وغير المقول حتى عند اللذين يتمكنون من الكتابة... 3ــ المعاش المقول، غير المكتوب [...] 4ــ «تعابير الاسلام المكتوبة التي تعتبر غير ذات تمثيلية [...] وعلى رأسها التعابير الشعبية ؛ 5ــ الانسقة السيميائية غير اللسنية : من ميثولوجيات وشعائر وموسيقى وتنظيم الزمان والمكان وفن المدن والعمارة والرسم والتزيين والأثاث واللباس وبنيات القرابة والاجتماع، الخ...» (21). ولا شيء يمنعنا من إضافة نواقص أخرى إلى هذه اللوحة إن نحن سايرنا أركون في إخراج الاسلاميات التقليدية عن نطاقاتها المعهودة وأرغمناها على المثول أمام حقول وقضايا معرفية ومنهجية مستحدثة لا عهد لها بها ولا عقد. والمشكل يكمن هنا بالذات : أن نقول مع ناقدنا بأن «الاسلامولوجيا الكلاسيكية قد قلصت عمليا ميدانها إلى الفكر ذي المحور العقلي الوضعي Logocentrisme (من كلام وفلسفة وفقه)، الذي كان هو نفسه مدروسا بالمنظور المثالي لتاريخ الأفكار» (22)، ثم أن نحاسبها على ما لم تقم به نظرا لذلك التقليص الذي قد يعتبره البعض فعلا ضروريا، هو فعل التحديد والتعيين الملازم لكل أصناف العلوم التخصصية. وليس هذا هو الاعتراض الوحيد على نقد أركون للاسلامولوجيا التقليدية، بل يمكن تعزيزه باعتراضات أخرى لا تقل عنه أهمية :

أ. اذا كانت «الاسلامولوجيا» قد طورت ناقصة، وهي المتعلقة بإهمال دراسة تعابير الاسلام الشيعي، فكيف نؤكد عليها ونحن أمام أدب استشراقي لا بأس بحجمه، معروف بأعلام كهنري كوربان ولوي ماسينيون وإيفانوف وبرنارد لويس، وغيرهم ؟

ب. إذا كانت نواقص وإهمالات «الاسلامولوجيا» التقليدية تمت باختصار إلى البعد المعاش ــ الشفوي ــ اللامعبر عنه في الاسلام، فأين نصنف أعمال مستشرقين دارت كلها حول جانب معين من هذا البعد واشتغلت بالمناهج المتداولة في وقتها ؟ أين نضع كتابات إميل لاووست وألفريد بيل وكولان ولوي برونو وروبير مونطاني وإميل درمينجيم الخ. وقريبا من ذلك، أين نبوّب مؤلفات من اهتم من الدارسين بالانسقة السيميائية غير اللسنية، أمثال إدوارد لين وإدموند دوتي وشارل لوكور وإدوارد وسترمارك وجوزيف شيلهود، وغيرهم. وقد يعلق أركون أن منهجية هؤلاء الدارسين لم تكن متطورة.ولا ناجعة بما فيه الكفاية، وهذا صحيح إذا قسناها بما تم من تقدم في العلوم الانسانية ابتداءا من الخمسينات، وهو ليس كذلك إذا أعرضنا عن التعجيز أو راعينا أن تلك المنهجية تنتمي أساسا إلى فترة كانت من صلب النصف الثاني للقرن التاسع عشر أو من امتداداته، وهي فترة هيمنة مناهج الفيلولوجيا والتأريخ وعلم الاجتماع والوضعي. وبالتالي فإن البحث عن الثغرات والاهمالات في

الخطاب «الاسلامولوجي» عموما قد لا يكتسي جدارة ودلالة إلى إذا أجري على الشق الحديث من هذا الخطاب، على اعتبار أنه موجود فعلا وموصوف بالتميز والاستقلال النسبي.

ج. إن انتقادات أركون للإسلاميات التقليدية قد تكون من قبيل تحصيل حاصل إذا ما تنبهنا إلى أن مصدرها يقوم سلفا في توجهات المستشرقين المجددين، بل وحتى عند بعض «الاسلامياتيين» الكلاسيكيين في باب مراجعاتهم ونقدهم الذاتي. وإذن فإنه من الصعب تملك تلك الانتقادات ثم الدعوة بناءا عليها إلى إسلاميات جديدة، أو «اسلاميات تطبيقية»...

د. إن جوهر القضية، في رأينا، ليس هو معارضة الاسلاميات التقليدية بإسلاميات تطبيقية، بل هو التفكير مليا في أن الباحث، كيفما اجتهد وأبدع وجدد، يظل، على أي حال، متحركا داخل منظومة (أو قل قارة) دينية لها تضاريسها ووظائفها وأجواؤها وقواعدها، وكذلك حدودها ونهاياتها. ويجدر بهذا الباحث أن يعي تماما متى يكون داخل قارته ومتى يكون خارجها. وإن لم يفعل فسيرى موضوع اهتمامه أينما ولى وجهه، وسينجر إلى إضفاء أو حمل صفة «إسلامي» على كل ما يتحرك وما لا يتحرك، وعلى الأنسقة السيميائية كلها، من فنون تشكيلية وتمثيلية وغنائية ومطبخية ومعمارية وما إليها. ومثل هذا التوجه الذي مؤداه تسييد التراث ذي القوام الديني ينم في الواقع المنطقي عن تجاوزات وخروقات عسيرة نتمنى أن تبرز في دائرة «المفكر فيه» عند محمد أركون.

* * *

حقا إنه من الصعب على الدارس العربي بالأمس وحتى اليوم أن يكون مع «الاستشراق»، كمادة بحث، في حالة سلم أو هدوء غير مشوب بالحذر، فالذاكرة لا زالت تحمله كماض قريب وتتأثر بعيوبه وسلبياته. إلا أن النزوع إلى مثل تلك الحالة ــ مع الابقاء على الحذر ــ هو ما يلزم بالضبط تحقيقه على صعيد الفهم والتحليل حتى لا نسقط بدورنا في شرك الذاتية التي نعيبها على الآخرين في إدراكاتهم ومقارباتهم، وحتى نلزم عملياتنا النقدية بما تحتاجه من ترشيد عقلاني ومن قدرة على استبانة تحولات الصراع الفكري وتمحوراته المستجدة حول قضايا ولغات حية حاضرة.

# هوامش

1. إدوار سعيد، **الاستشراق**، ط. لوساي، باريس 1980، ص 305—306، أو 273 في الأصل، ط. Penguin Books، 1978.

1. **أوروبا والاسلام**، ط. لوساي، باريس 1978، ص 57—70.
2. نفس المرجع، ص 58.
3. نفس المرجع، ص 59.
4. نفس المرجع، ص 96.
5. نفس المرجع، ص 64.
6. نفس المرجع والصفحة.
7. انظر الدراسة بالفرنسية في **أزمة المثقفين العرب**، ط. ماسبيرو، باريس 1974، وترجمتها العربية المبسطة في **العرب والفكر التاريخي**، دار الحقيقة، بيروت 1976.
8. **العرب والفكر التاريخي**، المرجع المذكور، ص 95.
9. **أزمة المثقفين العرب**، المرجع المذكور، ص 69، هامش 9، نقلا عن غرونباوم، **إسلام القرون والوسطى** (بالانجليزية)، ط. شيكاغو 1947، ص 230/322/324.
10. **العرب والفكر التاريخي**، ص، 105، نقلا عن **إسلام القرون والوسطى**، ص 331.
11. نفس المرجع، ص 104.
12. نفس المرجع، ص 102.
13. نفس المرجع، ص 105.
14. نفس المرجع، ص 112.
15. نفس المرجع، ص 116.
16. نفس المرجع، ص 102، هامش 9، نقلا عن غرونباوم، **الاسلام المعاصر، البحث عن هوية ثقافية**، ط. لوس أنجلس 1964، ص 96.
17. نفس المرجع، ص 111.
18. انظر **في سبيل نقد العقل الاسلامي**، ط. ميزونوف لاروز، باريس 1984، ص 43—63.
19. انظر في **تاريخية الفكر العربي الاسلامي**، منشورات مركز الانماء القومي، بيروت 1986، ص 245—273.
20. نفس المرجع، ص 247—248. ويؤكد أركون تصريحه ذلك بما يقوله في ص 253 : «إنه ليس من النادر أن يصنف الباحثون المسلمون الذين يطبقون قواعد النقد الابتسمولوجي في دائرة الاستشراق مما يعني احتقارهم والحط منهم أو من قدرتهم» [!].
21. **في سبيل نقد العقل الاسلامي**، المرجع المذكور، ص 44—45.
22. نفس المرجع، ص 46.

# الهاجس السياسي في الكتابة الفلسفية المغاربية

## ـ ورقة أولية ـ

**كمال عبد اللطيف**

لا تندرج الكتابة الفلسفية المغاربية في سياق تاريخ الفلسفة بمعناه الكوني والشمولي. إنها تنمو على هامش تاريخ الفلسفة، وتساهم في صياغة مجراها الفكري في إتصال وانفصال عن هذا التاريخ.

ومن الأمور التي تلفت النظر في هذا المضمار ان الكتابة الفلسفية المغاربية، وقد نشأت متأخرة بالمقارنة مع تبلور بعض التيارات الفلسفية في المشرق العربي، لم تنتج مدارس وتيارات تابعة للمدارس الفكرية الغربية من قبيل الوضعية، والوجودية، والماركسية، والفلسفة التحليلية.. فلا وجود للمدارس والمذاهب الفلسفية الغربية في الإنتاج الفلسفي المغاربي بالمعنى الذي يبلور مدرسة أو تياراً يهتم بإعادة إنتاج فكر هذه المدرسة بالعرض والشرح والتبسيط.

نحن نستثني هنا شخصانية محمد عزيز الحبابي ونشير إلى معاصرتها لمرحلة معينة من تاريخ الفكر الفلسفي العربي التي سادت فيها نزعة الانتماء لبعض تيارات الفلسفة الغربية في الفكر العربي. هذا إضافة إلى أن الأستاذ الحبابي لم يعد يتحدث اليوم عن الشخصانية، وأصبح يكتفي بإنشاء بيانات «ثالثية» «وغدوية».

لا يحضر إذن تاريخ الفلسفة في الفكر الفلسفي المغاربي كمدارس وتيارات، قدر ما يحضر كمفاهيم وأطروحات موجهة بإهتمامات تاريخية سياسية ثقافية محلية، وهو أمر يضفي كثيراً من الجهد والمعاناة على هذه الكتابة.. ومنذ كتاب «العرب والفكر التاريخي» الذي صدر سنة 1973 للاستاذ عبد الله العروي إلى كتاب «الاسلام وأوربا» لهشام جعيط 1978 إلى مشروعي «نقد العقل العربي» و «نقد العقل الاسلامي» للأستاذين الجابري وأركون (وقد صدرا معا سنة 1984) نجد أنفسنا أمام عينة من الكتابات ندرجها في خانة الكتابة الفلسفية المتميزة بانخراطها في الجدال السياسي والتاريخي المرتبط بالظرفية العربية الراهنة، والمتميزة في الوقت نفسه بتمثلها لكثير من المفاهيم الفلسفية الحديثة والمعاصرة.

وعندما نقر بالطابع الفلسفي لهذه النصوص التي ذكرنا، فإننا لا ننطلق من وجود حدود جاهزة ونهائية للقول الفلسفي، إننا نعتقد ان كثيرا من النصوص الصادرة في بلدان المغرب العربي والمتعلقة بموضوعات تنتمي إلى حقل العلوم الإنسانية والعلوم السياسية والنقد الأدبي، تتضمن كثيراً من التأملات الفلسفية، وهو ما يعني اتساع مجال الكتابة الفلسفية. فلا أحد يستطيع اليوم بعد كل التحولات التي عرفها مفهوم الكتابة على وجه العموم، ومفهوم الكتابة الفلسفية فى الفلسفة المعاصرة،

أن يقتنع بوجود نموذج واحد مغلق للقول الفلسفي، وكل قطع في هذا الباب يُخِلُّ بمبدأ لا محدودية الإبداع داخل لا محدودية الزمان.

وعندما نتساهل منهجيا ومدرسيا ونعلن مواصفات محددة للإنتاج الفلسفي فإن هذا الإعلان يظل مؤقتاً كما يظل مرهونا بصيرورة تاريخ الفلسفة، وهو تاريخ مفتوح على ذاته وعلى دائرة زمانية أوسع منه هي دائرة التاريخ.

يتمتع الجدل الفلسفي المتبلور في النصوص المذكورة (كتابات أركون وجعيط والعروي والجابري) بكثير من الحيوية، اما فضيلته الكبرى فتتمثل في سعيه للتفكير في زمانه داخل الزمان العام، ومحاولته الاستعانة بجملة من المفاهيم الأساسية في تاريخ الفلسفة، من أجل المساهمة في توسيع الدائرة الدلالية لهذه المفاهيم، ومن أجل إغناء دائرة النظر الفلسفي في الفكر المغاربي.

إن الخطاب الفلسفي المذكور لا يعد صدى للفلسفة الجامعية، وبعض الذين ساهموا في تأسيسه وتطويره لا ينتمون إلى أقسام فلسفية بالجامعات المغاربية (نقصد هنا العروي وجعيط وهما متخصصان من الناحية الأكاديمية في التاريخ). لكنهم جميعا يتوفرون على عدة فلسفية رفيعة، تبرز في المرجعية التي تؤطر نصوصهم، كما تبرز في قدرتهم على صياغة الإشكاليات النظرية التي تنتمي إلى دائرة التقاليد الفلسفية كما رسمها وما زال يرسمها تاريخ الفلسفة.

إن الوقوف على أعمال هؤلاء الاعلام لا يعني أبدا أنهم وحدهم يمثلون الفلسفة في المغرب العربي، فبجوارهم وفي مختلف الأقطار المغاربية نشأت وما زالت تنشأ نصوص فلسفية مغاربية سيكون لها شأن هام في تاريخ الفكر الفلسفي العربي، ونحن هنا نقف على أعمالهم بالذات لكونها تعبر عن إشكالات متقاربة وتخوض في موضوعات تكاد تكون واحدة وقد تكون معبرة في الوقت نفسه عن وعي جيل من المشتغلين بالفكر الفلسفي في بلدان المغرب العربي.

أما الموضوعات التي تشكل مجال التأمل الفلسفي في المغرب العربي فإنها لا تدخل في إطار الموضوعات الفلسفية، التقليدية إنها موضوعات وقضايا ترتبط بملابسات التاريخ الحي، تاريخ الصراع المجتمعي والصراع السياسي والايديولوجي في أقطار المغرب العربي ضمن دائرة أوسع هي دائرة الوطن العربي الكبير. والملابسات التي نعني هنا هي ملابسات حضارية سياسية ثقافية حصلت بفعل متغيرات التاريخ الأوربي في علاقته بالعالم الاسلامي في نهاية القرن التاسع عشر، وولدت وما زالت تولد نتائج ومضاعفات تتسم بالهيمنة والتبعية في مجال الفكر ومجالات الوجود المجتمعي الأخرى، ومحاولات في تجاوز هذه الهيمنة وتَمَلُّكِ ما يسعف بوجود فكري مبدع وفاعل في بنية التاريخ.

إن ما يستقطب الاهتمام في النصوص التي ذكرنا هو موضوع الهوية والتاريخ، الهوية والتراث، الهوية والحداثة.

ونحن لا نشك في أن هذه الموضوعات تشكل تطويرا لإشكالات فكر عصر النهضة العربية، وتشكل في الوقت نفسه تجاوزاً لبيانات الحركات الوطنية التي كانت مطبوعة بالطابع النضالي المباشر في مختلف أقطار المغرب العربي.

إن الأحاديث الفلسفية عن الهوية تعبر عن درجة مستوى تطور الوعي العربي أمام وقائع تاريخية تتسم بالهيمنة الأجنبية وتوابعها.

إن الدائرة التي تتناسل فيها الكتابة الفلسفية العربية اليوم هي دائرة التاريخ والسياسة، وهي دائرة ترسم في أفق بناء جدلية فكرية مع متغيرات ومتطلبات عصرنا.

داخل إطار التفكير في الهوية تبلورت مواقف من التراث كما تبلور مشروع نقد العقل ونقد التراث.

ولا بد من التوضيح هنا بأن مفهوم النقد في مصنفات أركون والجابري يحيل إلى مفهوم نعتقد انه من ثوابت الممارسة الفلسفية، وهو مفهوم ما يفتأ يتأسس في أكثر من سياق من سياقات تاريخ الفلسفة هنا وهناك.. انه يحيل بالذات إلى فلسفة النهضة، وفلسفة الأنوار، كما يحيل إلى الماركسية وفلسفات الاختلاف المعاصرة.

ولا تعني الإحالة إلى الفلسفات التي ذكرنا وجود تماثل كلي بين المفهوم داخل بعض الفلسفات والمفهوم في سياق «نقد العقل العربي» و «نقد العقل الاسلامي».. ففي نصوص الجابري وأركون يمكن أن نتبين الدلالة الفكرية المركبة لمفهوم النقد، الدلالة التي تحيل إلى أكثر من مرجعية من المرجعيات المؤطرة للمفهوم.

لقد وظف المفهوم في مجال الكتابة المغاربية في سياق أطروحات حول الموقف من التراث، أي داخل التفكير في الاشكال التاريخي الحضاري العربي المتعلق بموضوع الحداثة وسبل بلوغها في الوطن العربي.

ومن المؤكد أن جهداً فكرياً هاماً قد بذل في المصنفات التي أنجزها كل من الجابري وأركون في هذا الباب، ونحن هنا لا نريد تقديم هذا الجهد بصورة تحليلية قدر ما نريد التفكير في بعض عوائقه النظرية.

وقبل ذلك لا بد من الإشارة إلى الأهمية الكبرى التي تكتسيها أعمال الجابري في باب نقد التراث، فمن المؤكد أنها مؤلفات تساهم في صياغة مواقف من الماضي في ضوء ما تعتقد أنه مطلوب في الحاضر، إنها مؤلفات تصوغ حدودها في دائرة من المسلمات السياسية التاريخية، انها تعي أبعاد الوعي الذي تنتجه في سياق وعيها بمتطلبات اللحظة التاريخية في الوطن العربي.

أما أبحاث محمد أركون فانها تجادل في قضايا نقد التراث من منظور مقارن، منظور يعتني بدائرة الفكر الاسلامي ولا يقتصر عليه، بل انه غالبا ما ينحو نحواً مقارنا، فينتقل في أحاديثه من الاسلام إلى المسيحية واليهودية، ويبحث في أوليات المقدس في التاريخ موضحا علاقة الوحي بالتاريخ.

إن هذا لا ينفي طابع التاريخية والوعي التاريخي على ما كتبه ويكتبه أركون لكنه يبرز وجها آخر لأعماله يتسم باتساع غائية بحثه عند مقارنتها بغائية النقد في أعمال الجابري.

ولا خلاف في وجود كثير من التكامل بين أعمال هذين المفكرين وهو أمر أثبتناه في محاولة

سابقة عندما عقدنا مقارنة بين «تكوين العقل العربي» و «نقد العقل الاسلامي»، لكننا نعتقد في الوقت نفسه وخاصة بعد صدور الجزء الثاني والثالث من أطروحة نقد العقل العربي وجود اختلافات بارزة بين هذين المفكرين.

ونحن نعتقد أن السبب الرئيسي الذي يوجه الاختلاف بينهما، يتجلى في الأهمية التي يمنحها كل منهما للهاجس السياسي أثناء البحث والتحليل واستخلاص النتائج..

ونستطيع ان نقول اعتمادا على معاينة متواصلة لنصوص الجابري أنه يعطى أهمية كبرى للهاجس السياسي في أبحاثه، ومن هنا سعيه في محاولاته المتواصلة لإغلاق خطابه، ومحاولته الانخراط في كل القضايا التي تثار بصورة متلاحقة في المجال السياسي والثقافي في المغرب والوطن العربي.

أما محمد أركون فإنه يقلل من أهمية الاعتبار السياسي الظرفي، ويحكم بعض معطيات التحليل الموضوعي، ويذهب بعيدا في مجال التمرس بالتأمل دون رهان على ملابسات الظرفية التاريخية في آنيتها القصيرة والمتلاحقة (جامعي مقيم في فرنسا وغير منخرط عن قرب في الصراع الدائر في الساحات العربية)
تبدو هذه المسألة (مسألة الاختلاف) واضحة في أكثر من جانب في كتابات كل منهما.

في المستوى المنهجي نلاحظ في كتابات اركون حرصا على المتابعة المنهجية وعلى كتابة مقالات ذات طابع منهجي خالص أكثر مما نلاحظ وقوفه على نتائج وخلاصات مؤقتة أو نهائية، (نستثني هنا أطروحته حول مسكويه ونعتقد أن مجموع ما كتبه في مجال السياسة وفي المجال التاريخي الاسلامي في العصر الوسيط يتضمن كثيرا من النتائج الأولية والمفتوحة).

وهو أمر مختلف عما نجده في مشروع الجابري. فهذا الأخير رغم تفتحه على كثير من الادوات والمفاهيم المنهجية الغربية يكتفي بما يسعفه ببلورة الرؤية وإنجاز الخلاصات التي توجهها محاورته المتواصلة للقضايا السياسية والتاريخية في وطنه الصغير، وفي محيط الوطن العربي الكبير، وهو يعي هذا الفرق بينه وبين أركون، فيقول : «بإمكان القارىء ان يلمس الفرق بين اختياري الاستراتيجي واختيار الزميل اركون، اذا هو مثلا عمد إلى استخراج المفهوم الاستراتيجي في تحليلاتي (..) فنحن جميعا نشتغل في موضوع واحد هو الثقافة العربية الاسلامية ولكن لا من زاوية واحدة بل لكل منا الزاوية التي ينظر منها.»

نأخذ مثالا يتعلق بموضوع العلمانية، وهي من الموضوعات المطروحة في ساحة النظر الفلسفي السياسي العربي، فنلاحظ ان اركون يقارب المفهوم من الزاوية التي تمكن من إعادة بنائه فلسفيا وذلك بحكم متغيرات التاريخ الغربي، وبحكم المعطيات المتعلقة بالتاريخ العربي. انه لا يقبل الاستعمال الانواري للمفهوم ويحاول صياغة اللا مفكر فيه داخل هذا المفهوم، وإعادة تركيبه فلسفيا بما يتيح إمكانية استثماره من جديد. إنه يمارس في هذا السياق عملية نفي خلاق.

أما الأستاذ الجابري فإنه يدعو إلى التخلي عن المفهوم ما دام يثير حساسيات سياسية محددة، والتفكير فيما يعتقد انه الجذر الفلسفي الثابت خلف المفهوم أي العقلانية والديمقراطية،

وفي هذه النقطة بالذات نلاحظ الدور الذي يمارسه الهاجس السياسي على عملية تحول المفاهيم الفلسفية في الكتابة الفلسفية المغاربية، يقول الباحث : «انه من الواجب استبعاد شعار العلمانية من قاموس الفكر القومي العربي وتعويضه بشعاري الديمقراطية والعقلانية فهما اللذان يعبران تعبيرا مطابقا عن حاجات المجتمع العربي».

وهناك مثال آخر يوضح التقابل بصورة جلية بين الباحثين وهو الموقف الذي ضمنه الأستاذ الجابري خلاصة الجزء الثاني من مشروع «نقد العقل العربي» ويتعلق الأمر بالمنزع التوفيقي المعلن في الجزء الثاني من مصنف «نقد العقل العربي» يقول الباحث : «لا سبيل إلى التجديد والتحديث، ونحن هنا نتحدث عن العقل العربي الا من داخل التراث نفسه، وبوسائله الخاصة، وإمكانياته الذاتية» ص 568، فهذا الموقف نموذج واضح لتغليب آلية السياسي على الفلسفي في الانتاج الفلسفي المغاربي.

أما كتابة محمد أركون فهي لا تخفي انخراطها الكلي في معترك اللحظة العربية الراهنة إلا أنها تقلل من التحزب الظرفي لمصلحة تحزب استراتيجي، يقول : «سوف أكتفي بالتنصيص على بعض المبادئ الحادة والقاطعة بهدف إثارة الاعتراضات والتحفظات، وبالتالي التفكير والمناقشة النقدية أكثر مما تهدف إلى تقديم نتائج واجابات جاهزة».

ومن حق الاستاذ الجابري أن يؤكد هذا الأمر، ويقول أنا لست بصدد بناء نسق فلسفي تجريدي خالص، مثالي وطوباوي، ولست بصدد بناء رؤية راديكالية متماسكة ومتناسقة حتى وان كانت غريبة عن الواقع، الا أننا نرى ان العلاقة بين الفلسفي والسياسي لا يمكن ان يطغى فيها الهاجس السياسي على ممكنات التأمل الفلسفي، فاليوتوبيات والأفكار الرديكالية منتوجات تنتمي إلى دائرة الفلسفات الخلاقة، أما تغليب السياسي كمؤشر واقعي في مجال التفكير الفلسفي فإنه يولد الفلسفات التبريرية، وفلسفات الوفاق التي يفترض مطابقتها لمتطلبات التاريخ.

وفي موضوع الهوية والحداثة نقف أيضا على معطيات مماثلة للموقف السابق، عقيدة فلسفية مقابل منزع ريبي متوتر، ففي كتابة العروي منذ «العرب والفكر التاريخي» إلى نص «أوراق» حماسة الدعوة الملتزمة برؤية فكرية محددة. ولا جدال في غنى وثراء تفكير العروي «التفكير الذي يتسم بالاتزان والرقة والمتانة» على حد تعبير هشام جعيط. فقد كان من الأوائل الذي بلور تقاليد جديدة في التأمل الفلسفي والعقائدي في الكتابة العربية المعاصرة. أما هشام جعيط ومنذ إصداره لمؤلفه «الشخصية العربية الاسلامية والمصير العربي» سنة 1974 إلى مؤلفه الثاني التركيبي «أوربا والاسلام» 1978 فإنه يقدم جهداً فلسفياً متميزاً بنبرته المتوترة ويعبر عن درجة عالية من شقاء الوعي العربي، الشقاء الخلاق.

في كثير من نصوص جعيط نعثر على توافق كلي بينه وبين العروي، بينه وبين الجابري، وبينه وبين أركون، إلا أنه رغم كل الالتقاءات التي يمكن تبينها بينه وبين زمرة المفكرين الآخرين يظل نسيجا منفردا، وتظل نصوصه مشحونة بكثير من التوتر والتردد.

لنستمع إلى بعض أقواله في موضوع الهوية والحداثة : «ولا ندعي من جهتنا بلوغ مثل هذا الأمر، بل ان تفكيرنا سيستمر بنقصانه وتناقضاته. فلن يتضمن ما من شأنه أن يشبه التأكيد الذي لا

يشوبه الغموض ولا يقوم بنتائجه الايجابية، بل بتشعب اطواره، ذلك أنه يريد لنفسه أن يكون توتراً حياً بين التناقضات».

أما تاريخيانية العروي فانها رغم اقرار صاحبها بنفوره من الفلسفة، فإنه في نظرنا ينسج خطابه داخل دائرة الفلسفات السياسية الحديثة والمعاصرة، الليبرالية والماركسية، ثم ان تصوره لوظيفة الفلسفة يقف عند التصورات التي بلورتها الماركسية التاريخانية ولا يتعداها، ومن هنا دفاعه المستميت عن دعوته المتمثلة في ضرورة تمثل مكتسبات المعاصرة الغربية في الفكر والعمل من أجل ان تتمكن من المساهمة في اغناء الحضارة الانسانية..

إننا نفسر الاختلاف بين العروي وجعيط في روح النصوص التي ينتجها كل منهما.. ان جعيط في نظرنا يقلل من أهمية المحدد السياسي في وقت تأملاته فهو يمتلك القدرة وربما أكثر من الآخرين على االشطح الفلسفي السالب.

صحيح ان تغليب الهاجس السياسي في الفكر والتفكير الفلسفي يعد واحداً من نتائج الفكر الماركسي في الفكر المعاصر، الا ان نتائج العقيدة الماركسية في الممارسة السياسية وفي مجال الفكر الفلسفي في الدول التي سارت على النهج الاشتراكي، يدفعنا إلى اعادة التفكير في طبيعة علاقة السياسي بالفلسفي، وعلاقة الايديولوجي بالفلسفي، وذلك لتعميق النظر في هذه القضايا لمصلحة تطوير تاريخ الفلسفة.

وقد لا نختلف في مسألة وجود صلات من الارتباط بين الفلسفي والسياسي، الا أن الأمر الذي ننظر إليه ببعض الاحتياط هو اخضاع الفلسفة لما أسماه فرنسوا شاتليه «الصواب السياسي»، ذلك أن هذا الإخضاع يؤدي إلى نوع من الخطاب الفلسفي التبريري وهو أمر يقلص من مساحة المغامرة النظرية فتنشأ بلاغة نفعية، ويتم الإعلاء من شأن الوفاق الفكري.

لا نريد ان يفهم مما نحن بصدد بلورته اننا نريد عزل الفلسفة عن السياسة، فالإلتباس الحاصل في الدرس السقراطي بين الفلسفة والسياسة، والالتباس الحاصل في الدرس الهيجلي بين الفلسفة والسياسة، ثم الالتباس الذي حصل في الفكر الماركسي بين الفلسفة والسياسة كلها معطيات تجعلنا نعرف صعوبة العزل إن لم نقل استحالته، لكننا نرى في مراجعة نوعية العلاقة القائمة بينهما، ومراجعة درجة التداخل والتمايز بينهما، مسائل تتيح لنا تطوير مساحة الفلسفي في مجال النظر العربي المعاصر، وتقربنا من التأصيل والابتكار، وتبعد عنا الاستكانة إلى حلول الماضي أو حلول النماذج الجاهزة، أو حلول التوفيقية السهلة، أو التوفيقية المناورة (ونحن هنا نستعمل كلمة مناورة بمعناها الايجابي) وهي أمور تعني التوقف عن التفكير، وفي أبسط الأحوال تؤدي إلى شحوب الفكر الفلسفي..

ونحن نعتقد ان اعطاء الاعتبار للقيم الريبية، وقيم النفي والسلب، وقيم التأصيل، تقربنا من دائرة الكتابة الفلسفية وبالضبط من دائرة الفلسفية السياسية أو الفلسفة الحضارية المطابقة لصراعات تاريخنا المعاصر كما تبعد عنها تحويل الفلسفة إلى مجرد أداة للتبرير، أي صناعة الايديولوجيات المساهمة في ترتيب أوراق الصراع التاريخي. فهل نستطيع القول إن ضمور الوعي الفلسفي من محيط الثقافة المغاربية والعربية لا تسببه فقط هيمنة السقف اللاهوتي وحده قدر ما تسببه أيضا قوة ضغط الهاجس السياسي على عملية الفكر والتفكير ؟

# حداثة المركز أم حداثة الأطراف

## أسئلة حول الخطاب المغاربي المزدوج
## [اقترابات من ظاهرة الكتابة باللغة الفرنسية]

### الجزائر نموذجا

**واسيني الأعرج**

سؤال الكتابة باللغة الفرنسية إذن ليس جديدا على المشهد الثقافي المغاربي. فهو من أهم الظواهر التي سيطرت منذ سنوات متعددة على الدائرة الثقافية المغاربية وسبغتها بميزات وخصوصيات ربما لا يمكن العثور على ما يشابهها عالميا بسهولة. فإذا كانت تندرج من شكلها البسيط في تونس، فالمغرب، فهي تتعقد أكثر عندما نصل إلى الجزائر. ويبدو سؤال الكتابة في مظهره الخارجي، غير بريء. وربما غير مفيد ؟! خصوصا بالنسبة لظاهرة استطاعت بالرغم من كل شيء أن تحقق نوعا من الثبات والاستقرار وخلقت مجالات قراءتها الواسعة. فهي مع الاشكالات الهامشية أو الجوهرية التي تطرحها لا تقع خارج السؤال المغاربي الذي قد يعيدها إلى البداية، أي إلى النقاشات القديمة التي لم تحسم على الاطلاق.

والغريب في هذه الظاهرة ذات الإشكال الثقافي (والسياسي) لا تستنهض وتطفو على السطح إلا في لحظات التحول الطارئة والمحركة للمجتمع. أي عندما يقف المثقف أمام الأسئلة المحيرة والمستعصية التي لا تفضي بإجاباتها بسهولة مطلقة. أو عندما يقف المجتمع أمام مآزق تاريخية متعددة، وتصبح المرجعيات التي تلصق بها التهمة، جاهزة (لا يهم إذا كانت التهمة صحيحة أو مزيفة).

1. المأزق الأول : يرتبط بفترة المقاومة الاستعمارية. الشكل الذي طرحت به هذه الظاهرة كان أقل حدة مما تطرح به الآن. فالموقف من التحولات المجتمعية الاستعمارية العميقة، كان كافيا، ولم تصبح اللغة، مقياسا للحكم، وإنما محمولها السياسي هو الأساس.

2. المأزق الثاني، صاحب فترة تحقيق الاستقلال، والوقوف على عتبة الأسئلة المحيرة التي لها صلة بالمجتمع ــ الحلم الذي يجب أن يتحقق. واستثير الحل السابق من جديد، ليصبح متكئا آخر من أجل زحزحة الاشكال وحل المأزق. وعلق السؤال على تخوم أن كل ذلك يشكل تركة إستعمارية، ستؤول إلى الزوال مع الزمن. لكن هذا كله لم يمنع الأنتليجنسيا المعربة على العموم من استحضار الاختزالية وإلغاء الكتابات المفرنسة بدون تأسيس نقدي لهذه العملية.

3. المأزق الثالث : في السبعينات مع احتدام الصراع والبحث عن طريق جديد للمجتمع المغاربي العادل. اتسم الموقف بمظهرين متناقضين، إما الالغاء والاختزال وإما رؤية الظاهرة من الموقع النفعي utilitaire ما دامت الكتابات وطنية، فهي جزء من هذا التراث في عموميته. وأعادنا هذا التصور على نزاهته (؟) إلى بداية السؤال الوطني.

4. المأزق الرابع، هو المأزق الراهن. الكتابة باللغة الفرنسية لم تعد ترفا ولكنها أصبحت حقيقة، تتكىء على تراثها وتاريخها وضوابطها حتى استقلاليتها الفنية. ومقروئيتها المتميزة، والسؤال النقدي لم يتحدد ولم يحدد جوهر إشكاليته، حيث كانت العودة من جديد إلى الاختزالية التي تقارب الظلامية في الكثير من مواصفاتها في ظل غياب النشاط الاجتماعي الفاعل. حتى على صعيد الرؤية السلطوية الرسمية، أو أحزاب المعارضة لم تبلور جميعها فهما جديدا للمسألة من أجل حل استراتيجي للظاهرة اللغوية في الكتابة والقراءة. فقد ظلت الرؤية السياسية الوطنية هي المسيطرة، بل كثيرا ما تحولت إلى ديماغوجية مجانية، لا علاقة لها مطلقا بمسألة الاسهام في بلورة فهم ثقافي جديد. حتى المثقف عموما (إلا في حالات شاذة) لم يخرج عن هذه الدائرة الضيقة كلما شعر بالموقف يتأزم ويواجه مأزقية غير محدودة، حاول أن يحل الاشكال من موقع رد الفعل الذي يختزل كل شيء في طريقه، بعيدا عن الحوار. بينما كان على السؤال النقدي المغيب بوعي وبدون وعي، أن يأخذ كل هذه الحيثيات بعين الاعتبار ويضعها وفق تصور جدي وعلمي، مثار مساءلات تدمج في سيرورتها العصر وطبيعة الاشكالية المتجددة، وتمد بعض التصورات من أجل حلول استراتيجية، وليس الحلول الانية النفعية التي تشكل هاجس السياسي وليس المثقف.

وإذا كانت بعض الحركات الدينية قد وجدت تعبيرها في الشكل الأكثر إنحطاطا للغة والفكر، رافضة كل شيء في طريقها بدون تحليل أو تمحيص، واضعة معيار اللغة، كمعيار للرفض، أو القبول الاستلابي، فالصورة العكسية صحيحة نسبيا كذلك. فقد حاولت التيارات الليبرالية (الناشئة) أو تلك التي نبتت داخل رحم السلطة حاولت أن تجد تعبيرها الأدبي في الكثير من الانجازات بحثا عن نموذجية فرانكفونية تقارب في مواصفاتها الشكلية النموذجية الغربية (مركب رياض الفتح الثقافي + مجلة كثبان DUNES + ثقافات — Cultures — التي اعتمدت على البهرج الشكلي + المهراجانات الثقافية التي تحولت إلى شكل من أشكال الفولكلور السلبي، يغلب عليها الطابع السياحي المتبذل سقطت في النزوع الشكلي ولم تساهم مطلقا حتى في خلق تصور جديد للمسألة الثقافية، ولهذا كانت العودة إلى الحلول الوطنية القديمة جزءا من تصورها العام. نجد معظم الكتاب باللغة الفرنسية بعيدين عن هذه الدائرة المغلقة التي لا تستجيب لهمومهم لأنها أكثر من ذلك وظلوا بعيدين كذلك عن دائرة التيار السلفي لأنه يحكم على اللغة قبل أن يحكم على هوية الكتابة. داخل هذه الدائرة الضيقة، نجد أن كل النقاشات التي نشأت كانت تصوراتها محكومة بفعل الضيق. فلم تستطع الخروج بشيء جديد ولهذا نجد في المحصلة العودة دائما إلى التصورات القديمة التي تلغي أكثر من أن تناقش **المجاهد الأسبوعية واليومية، الشعب، المساء**. وكثيرا ما تحولت الجرائد العربية إلى منبر ضعيف جدا لتأكيد الرفض المطلق للكتابة باللغة الفرنسية، وظلت الجرائد الفرنسية **آفاق، المجاهد، المسار المغربي، الجزائر الأحداث** [1] في دائرة رد الفعل والدفاع. وبقيت نخبة لها تصورها الخاص في هذه المسألة (بالعربية أو الفرنسية) بعيدة عن هذه المعركة. لأن أدوات النقاش لم

تكن سليمة. طرحت مسألة الحوار المزدوج، لكن هذا الحوار ظل مغيبا، في ظل انتكاسة كل المجلات، أو في ظل ضعفها واعتمادها على المستهلك اليومي.

من هنا كانت الحلول المفترضة دائما لا تكتسي طابعا سياسيا وليس ثقافيا. ولم تطرح القضية في سياق التحليل والمساءلة. ولهذا كذلك انحصر النقاش داخل دوائر لا تسمح برؤية المتعدد والمتنوع، وتجانب الحوار. فإما أنه انحصر في :

أولا : المسلمات الجاهزة
ثانيا : أو في الأفكار المسبقة في الحكم التي تلغي كل إمكانية للتحليل.
ثالثا : أو في جهل كبير لطبيعة المشهد الثقافي. ويظل الحكم نصفيا. (إما الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية بالنسبة للمعربين، إو باللغة الفرنسية بالنسبة للمفرنسين) وهذا اشكال نقدي اخر. لم تجانبه حتى الدراسات الأكاديمية إلا قليلا.

تنطلق هذه الأحكام من نظرة إلغائية أخرى لا تجد مشروعيتها إلا في الجهل الكبير لطبيعة الميكانيزم الثقافي وحركته. فاستندت على الجاهز غير الممحص :

1. لغة عربية متخلفة ومتعجرفة ليس بإمكانها أن تنتج إبداعا متميزا (المفرنسون السلفيون).
2. لغة فرنسية تبعية للاستعمار الثقافي الأوروبي عموما، والفرنسي بشكل خاص (المعربون السلفيون).

كل هذا يوحي جدلا أن هناك عناصر كثيرة في هذا الوضع ما تزال تحتاج إلى نقاش مستفيض لحسمها، وأن ما سمي مسلمات، ليس كذلك أبدا. البحث عن السؤال الذي يسائل ولا يميل إلى الاختزال.، صار ضرورة ملحة، وإلا سنظل نعيد إنتاج الرؤى السابقة بمزيد من التخلف والجاهزية والالغائية. هناك أسئلة حادة، ومعقدة، أجابت عنها السياسة في عموميتها، ولكن النقد تحاشاها متكئا على السياسي.

ما مبرر الكتابة باللغة الفرنسية بعد أكثر من عقدين من الاستقلال ؟! في مجتمعات لها خصوصيات محلية تختلف في كثير من المواصفات عن المجتمع الغربي ؟!.

عبر أكثر من نصف قرن، هل تجدد السؤال، سؤال الكتابة، أم أن نفس التصور الذي طرحته أنتلجنسية الثلاثينات والأربعينات ما يزال يعاد إنتاجه ؟! (2)

كيف يتم ترقيع وربط أجزاء البنية الثقافية الواحدة الممزقة بين تعبيرين مختلفين حضارة وتكوينا ؟!

تطرح على النقد المعاصر في معناه العام، والمقارن في معناه الخاص مشكلة اللغة، واستبعاد إمكانية الحيادية فيها ؟! ما هي الاجابات التي بلورها النقد المغاربي خصوصا والعربي عموما من أجل الوصول إلى لمس جدي للظاهرة ؟

هناك نمطان من الثقافة (بغض النظر عن التناقض والتضاد الناشىء داخل كل واحدة) ينموان باسمرار في غرابة كبيرة. هل إمكانيات الحوار ممكنة ؟؟ ما هي الامكانات والشروط التي يوفرها الاشتغال النقدي في مثل هذه الأمور ؟ كيف يمكن استحضار الامكانية الغائبة، لا بشكلها النفعي الاني، ولكن كهاجس ثقافي عليه أن ينمي حلوله داخل المجهود الثقافي العام والخاص، الفعاليات السابقة وجدت حلولا تميزت بالقبول أو بالرفض خارج الجدل الثقافي وداخل الجدل السياسي، وعلى فعاليات الراهن، أن تنجز مشروعها في هذا الاطار وتصورها المتغير، خصوصا أننا نعيش داخل إطار متناقض يحلم أكثر مما يفعل، وكل ثقافة فيه تتحاور داخل مجالاتها الخاصة.

1. الأول (المجال المفرنس) يحاور المجال الغربي وإن ارتبط بموضوعات وطنية عامة.

2. الثاني (المجال المعرب) يحاور المجال العربي. الشرقي بالمعنى الحضاري. وإن استند في الكثير من محاوراته على أدوات نقدية غربية. الأول يبحث عن جدواه داخل مقروئيته الخاصة، وداخل محاولة لمس القارىء العربي من خلال الترجمة، ويزحف الثاني باتجاه فرض ذاته من خلال كسب مشروعيته من خلال اللغة، ومن خلال إمكانات الترجمة. وكلها قضايا حادة وأسئلتها معقدة. لا تسهل مطلقا مهمة النقد ولكنها تزيدها تشابكا، لأنها في الكثير من الأحيان تضع الاشكاليات خارج جوهر المساءلة وتقترب أكثر باتجاه تحويل الظاهرة بكاملها إلى مسألة شكلية أو تسقط في التبسيطية بإلغائها لسؤال المناقشة ذاته، وترك المسألة تحسم أولا على الصعيد الاجتماعي العام. مع أن المسألة ليست بهذه البساطة. عندما يقترب الباحث أكثر من البنيتين، يسجل العديد من الملاحظات ربما كانت حتى الآن مصدرا مهما تخرج منه الأسئلة.

الانتلجنسيا لم تنشىء حوارا غنيا بإمكانه إعطاء فهم متميز للتشكيل المتنوع للبنية الثقافية المحلية بكل خصوصياتها. وسقطت هي بدورها في المأزق العام للأفكار المسبقة والمحيط السياسي المسيطر الذي من مصلحته أن يخلق وينمي العداوة بين أدبين يكاد يكون مصيرهما واحدا، ويميع الاشكاليات المطروحة ويدخلها في حمأة صراع شكلي لا قيمة ثقافية له. ولهذا فهذا البحث لا يهتم كثيرا بالتيار الفرانكوفوني بالمعنى الاستعماري، فموقفه واضح، والموقف منه كذلك واضح، ولا يهتم كذلك بالتيار المعرب الذي يضاهي الظلامية في كل ممارساتها لأنه بدوره واضح، والموقف منه هو الموقف من أسسه المرجعية التي يستند عليها والتي تحول اللغة إلى دين، والدين إلى لغة. فالجدل أساسا كما ذكرنا في بداية هذا الحديث منصب على الفعاليات الثقافية الوطنية التي اضطرتها ظروف عامة وخاصة لاستعارة أداة التعبير الفرنسية، وإثراء السؤال النقدي حول موقعها الثقافي من داخل الثقافة وليس الاستهلاكية السياسية الجاهزة.

والمشكلة أن الهوة تزداد عمقا في غياب حوار نقدي فاعل ومتفاعل، بإمكانه كسر حدود البنيتين الثقافيتين اعتمادا على الخصوصية والتمايز والاشتراك. هناك إنتاج للأسئلة القديمة فقط. الانتلجانسيا المعربة لم تبلور فهما جديدا، خارج الفهم الذي قدمته في الثلاثينات والأربعينات والخمسينات (الحركات الاصلاحية السلفية وغيرها). ظهر نوع من الحوار، ولكنه كان لتأكيد صلاحية التيار السلفي. والمسألة تشتمل على وضوح مسبق. فالمعيار، هو المعيار الوطني. إقتراب هذا الأدب (المفرنس) أو ابتعاده عن المسألة الوطنية التحررية. وظل هذا التصور سائدا حتى في فترة

ما بعد الاستقلال، بحيث بدل أن تتحرك الانتلجنسيا المعربة باتجاه نقاش جديد، احتمت وراء اللغة العربية، بوصفها تملك الشرعية اللغوية أكثر من غيرها، لأنها ترتبط بدائرة ثقافية حضارية عربية إسلامية تملك بدورها مشروعيتها. وبدل أن ينمى ويعمق السؤال المعرفي، حصرت الانتلجنسيا المفرنسة مشروعيتها في الوطنية، والمقروئية والقيمة الابداعية لمنتجاتها الأدبية التي تقترب في الكثير من نماذجها من العالمية، (بغض النظر عن الدائرة الاعلامية وطبيعتها التي أوكلت لها مهمة الترويج لأدبها).

من هنا يتضح جليا أن سؤال الخطاب المزدوج ليس سؤالا شكليا، فطرحه، يسحب وراءه العديد من التفرعات التي يمكن أن تشكل بدورها مجالات واسعة للجدل الثقافي، التي يتوجب على النقد أن يقترب منها أكثر، وبجدية أكثر فاعلية في الكثير من اللحظات المأزقية، تحاشى النقد الدخول في جدليتها وجدالها، أو أنه مسها بتسطيحها، مثلا :

1. طبيعة اللغة التي تستنهض من خلالها الوطنية ؟! ما معنى الوطنية داخل لغة غير وطنية ؟! ويمكن أن تجسد أعمال العديد من الكتاب مجالا لبحث هذه الاشكالية : **محمد ديب**، **إدريس الشرايبي**، **مولود معمري**، **كاتب ياسين**، وغيرهم... المسألة حسمت داخل التصور العام المستهلك الذي لا يلامس أدبية النص، ولكنه يلامس محيطه ومؤداه السياسي. وهنا كذلك لم يحدد النقد سؤاله المعرفي الذي يرى هذه الظاهرة في أفقها الآني والاستراتيجي.

2. ظاهرة التوقف النهائي عن الكتابة باللغة الفرنسية والاصرار على هذا الموقف حتى الموت. **مالك حداد** يحدد ويؤطر هذه النموذجية. فقد حدد موقفه من اللغة الفرنسية. كان حالة فردية بالمعنى الانساني، وحالة نقدية تحتاج إلى اقترابات متميزة وجديدة. (إنسداد أفق الكتابة على الصعيد الداخلي الذاتي. ولهذا كان الحل ذاتيا ولم يعمم، وليس مطالبا بالتعميم، بالضرورة). هذه الظاهرة التي لا تلامس المسألة اللغوية ضمن حياد وهمي، لم تبلور حولها مفاهيم نقدية جديدة بإمكانها إستيعاب مسألة الكتابة وإخفاقاتها، ولم تنتج المفاهيم النظرية التي تعيد النظر في النقاش الدائر حول هذه الظاهرة.

3. الانتقال إلى الكتابة من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية يشكل في ذاته، محاولة لتجاوز قصور الراهن وقساوة المعطى التاريخي اللغوي الذي يثير في حد ذاته أسئلة كثيرة. **رشيد بوجدرة** مثلا. كتب نصوصا مهمة باللغة الفرنسية ثم انتقل إلى مساءلة النص الروائي العربي، محققا قفزة لا في الميدان الابداعي فقط، ولكن على المستوى النقدي. إذ وضع النقد أمام مهمة جديدة، تعجز الأسئلة القديمة فيها على المحاورة وبلورة صيغ الأجوبة. مع **بوجدرة**، لم تعد الكتابة باللغة الفرنسية مسلمة، بل كل شيء يحتاج إلى اختراق من الداخل. فهو حالة تجسد تغير الذهنية من الثبات المطلق، إلى حركية تسائل في طريقها الراهن بسلبياته والماضي بإخفاقاته. **بوجدرة** بهذه النقلة، يحتاج بدوره إلى أسلحة نقدية جديدة وتقربات من أجل فهمها ضمن السيرورة الثقافية المغاربية التي لا تسير بدون أن تخلف في طريقها العديد من الانكسارات والعديد من الأسئلة المعلقة التي تنتظر من يجيب عنها. يجد انتصار **مالك حداد** بعضا من مبرراته (إنتحار الكتابة) لأنه يعني استحالة تغيير الحالة من أجل أن تتحول التصورات المختلفة باتجاه الطرق العديدة. وهذا شكل من أشكال المقاومة. لأن

الكتابة باللغة الفرنسية ليست أمرا مغلقا ومنتهيا. وممارسة **بوجدرة ومالك حداد** وغيرهما تؤكد على ذلك بشكل واضح.

4. الاصرار على إمكانية الابداعية داخل اللغة ذاتها، والعودة الهادئة إلى المقياس النقدي ــ السياسي القديم. لأن المهمة والاشكال النقدي هنا، لا يركز على المسألة اللغوية، مثار الأسئلة المتعددة، ولكنه يلامس المفهوم القديم للنقد، والسابق، أي تحديد المسافة بين الوطن والكتابة بقدر ما تتجاذب، فالأدب المفرنس يملك مشروعية القبول، وبقدر ما تتنافر، تتبدد هذه المشروعية. والأسماء المبدعة المتميزة مغاربيا تؤكد على هذا التصور. **الطاهر بن جلون**، من المغرب، **عبد الوهاب مدب** من تونس. **ورشيد ميموني** من الجزائر. ثالوث يجسد حقيقة الواقع اللغوي الابداعي المغاربي الحالي. وقول ميموني بأنه قريب في كتاباته من **الطاهر وطار** أو غيره لا يحل الاشكال أبدا (كل العرب العدد الأخير 1989)، بل يحاول أن يجد مشروعيته داخل اللغة العربية، وداخل الهموم الوطنية التي يمكن أن يحملها نص من النصوص الأدبية. والقول بأن اللغة العربية مصيرها تاريخي، قائم، والفرنسية زمنها محدود، لا يناهض الاشكال النقدي الجاهز، بل يؤكده، ولا يحل الاشكالية، ولا يجيب عنها في ظل السيطرة الاعلامية الغربية، والفرنسية على وجد الخصوص.

5. من وظائف النقد أن يجيب عن إشكالات وتعقيدات هذا الخطاب المزدوج داخل اللغة (العربية والفرنسية) وداخل التفكير الذي ينطلق من بيئة لها خصوصياتها، ليعبر عنها بلغة محملة برموز وإشارات مخالفة، لا تملك الخصوصية الحضارية التي يشي بها مضمون ومؤدي الكتابة الابداعية. ربما تكون اللغة المستعملة عبر السنوات قد حققت تراكما لابأس به، سمح لها بإفراغ اللغة من الكثير من محمولاتها الحضارية. لكن العلاقة بالمدلولات الأولى ما تزال قائمة ولا يمكن أن تنسحب بسهولة، لأن هناك عقلية مركزية (أوروبية) تنتجها. فالنظرة الجاهزة، أو النظرة النقدية الأحادية أو الانطباعية، لا تحل الاشكال أبدا. في ظل المفاهيم المرتبكة والاستناد إلى المرجعيات الثابتة، لا الانتلجسيا المعربة التي تحتمي بالمشروعية اللغوية والدينية ولا الانتلجنسيا المفرنسة التي تحتمي بالمشروعية الحضارية والعصر، قادرتان على حل الاشكال، بدون إدماج أسئلتهما داخل السيرورة الثقافية التي تحاور المسألة اللغوية، لا من موقع التهم الجاهزة، ولكن من موقع ضرورة تحديد السؤال الذي يحتاج إلى إجابات. السؤال اللغوي داخل الضرورة الادبية والاستعمالية له. الاشكال النقدي يجب أن يجد حلوله وتفسيراته، لأن اللغة، كميدان واسع للنقد، إذا كانت وسيلة للتعبير فقط (؟) فهي لا تقوم خارج منظومة من الرموز والدلالات وخارج المخيلة التي تنتجها وتبدعها. شهرزاد، ليلى صبار إنسانة شرقية بالمعنى الحضاري، لكن عندما نبحث عن جوهر تكوين هذه الشخصية، فهي لا تقع خارج مخيلة الكتابة المرتبة داخل مجموعة من القيم الغربية وبعض أحلام دائرة الحضارة العربية الاسلامية ويمكن أن تشكل المخيلة واللغة محورا للنقاش الدائر حول هذه المسألة، ربما استطاعت أن تؤسس بشكل عقلاني لجانب من الاجابات المفقودة حتى الآن والتي إذا لم يحسمها النقد قد تحسمها ولو بشكل مؤقت التصورات الظلامية التي تميل نحو الاختزال والالغائية المطلقة. من هنا تتأكد أهمية هذه الظاهرة الثقافية والنقدية مغاربيا ومن هنا كذلك يجد هذا السؤال مشروعيته في ظل بيئة ثقافية تمتاز بمواصفات عديدة.

أولا : إن البنية الثقافية المكونة من هذا الخطاب المزدوج، تزداد تمزقا واتساعا والحلول في الأفق التي تقدمها السياسات الراهنة (أحزاب وسلطات) غير مقنعة وغير إستراتيجية لأنها تتعامل مع الظاهرة في حدود مدلولاتها النفعية. فالبنية الثقافية تخسر وحدتها التي كان من المفترض أن تؤسس على الحوار.

ثانيا : النقد في حاجة ماسة، والنقد المغاربي بشكل خاص، إلى وضع ضوابط وبلورة مفاهيم جديدة وتصورات تغني السابق، وتقدم إجابات لهذه المسألة إنطلاقا من المخيلة، واللغة وطبيعة البنية الاجتماعية، وربما من غيرها. لأن المغرب العربي يشكل عمقا إستراتيجيا لأوروبا، على النقد أن يحدد هذه العلاقة وإلا مال باتجاه خسران شروطها، لتستفيد السياسة قبله، ويؤكد هذا التصور، الغياب المطلق للتربية النقدية، والاستناد إلى تربية جاهزة تتعامل مع المعطى اللغوي الفرنسي، كحالة منتهية لا تقبل الجدل لدرجة التسليم بهذه النظرة الأحادية أو تلتجيء إلى الاختزال والرفض.

ثالثا : الغياب المطلق للحوار المزدوج والاتكاء على مقولات الماضي، بدون القدرة على وضعها في سياق العصر ومساءلتها بدون حوار، ستظل الظاهرة تعيش في عزلة، ويكون إسهامها في تطوير النظرة إلى الأدب محدودا جدا. فالمهمة الأساسية، ضمن السياق الثقافي، موكولة للمسألات النقدية الجديدة، وعدم الاكتفاء بالحلول السابقة (القديمة نسبيا) لأنها لم تعد صالحة أو على الأقل لم تعد كافية في سياق التعقيد الذي شهده الفضاء الثقافي العام في علاقته مع الفضاء الغربي. هذه العلاقات التي لا تقبل بأنصاف الحلول، والحلول الوسطى ولكنها تبحث عن الجذرية ومساءلة البديل ذاته داخل السؤال المغاربي المتفتح، لا داخل المسلمات المنغلقة على ذاتها التى كثيرا ما أغلقت على الأوهام. من هنا تنطرح المهمة الصعبة أمام الأنتليجنسيا المعربة المتنورة في البحث عن أشكال جديدة لقراءة متميزة، تتجاوز المستهلك اليومي، باتجاه أفق معرفي يأخذ الأمور في نسبيتها، ويضع كل شيء على حد السؤال والمساءلة، وتبتعد عن الاجابات الاختزالية المعروفة التي تستند دائما على السياسي الوطني، لحل الاشكال الثقافي الأكثر تعقيدا واحتياجا إلى مناهج وتصورات جدية وجديدة.

والسؤال بعد كل هذا يظل معلقا، وربما يمكن للحوار المباشر داخل الخطاب المزدوج نفسه، وداخل هذا الافق أن يشكل أحد التصورات الممكنة لفهم هذه الظاهرة الأدبية والنقدية في الآن نفسه ومحاولة استيعابها بكثير من الحرية والتفتح باتجاه المستقبل.

**الجزائر 1989 — 1990**

# إحالات

1. HORIZON + PARCOURT MAGHREBIN, ALGERIE ACTUACITE (...)

2. في الثلاثينيات طرحته الانتلجنسيا المعربة عن طريق جمعية العلماء المسلمين في دفاعها عن اللغة العربية، وطرحته بعض الأحزاب إلتي كانت تمارس نشاطها في فترة الأربعينات.

MOSTEFA LACHREF
-ECRITS DIDACTIQUES. SUR LA CULTURE, L'HISTOIRE ET LA SOCIETE
E.N.A.P. EDITION. ALGER 1988 ETE

**الدكتور محمد مصايف :**
— دراسات في النقد والأدب. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر العاصمة 1981 —

LEILA SEBBAR
.-LES CARNETS DE SHERAZADE. STOCK. PARIS 1985
ABDELWAHAB MEDDEB PHANTASIA. ROMAN. BIBLIOTHEQUE ARABE. SINDIBAB. PARIS
— 1986
— ABDELWAHAB MEDDEB, TALISMANO. ROMAN. SINDIBAD. PARIS 1987.
— RACHID MIMOUNI. LE FLEUVE DÉTOURNÉ. ROMAN. LAPHOMIC ALGER 1986
— RACHID MIMOUNI, TOMBERA. ROMAN. LAPHOMIC ALGER. 1986.
— RACHID MIMOUNI. L'HONNEUR DE LA TRIBU. ROMAN. LAFFONI PARIS 1989
— TAHAR BENJELLOUN : L'ENFANT DE SABLE. ROMAN. SEUIL PARIS 1985
— TAHAR BENJELLOUN : LA NUIT SACREE. ROMAN, SEUIL PARIS 1987
— DUNES. REVUE EDITEE PAR L'.O.R.F. ALGER. N° 1 / 1988
— CULTURES. REVUE EDITIE PAR. M.D.C. ALGER. N° 1 / 1988

(المجلتان توقفتا عن الصدور في العدد الأول)

# الأدب التّجريبي بين التّنظير والابداع
# عز الدين المدني

## محمود طرشونة

مرّ الآن على الدعوة إلى الأدب التجريبي في تونس ما يتجاوز العشرين سنة ورافقتها طفرة مثرية للأدب التّونسي ظهر فيها العديد من المجموعات القصصيّة التي وسمت فنّ القصة ببلادنا بميسم خاص كان له امتداد عند بعض القصاصين الشبان ثم تحوّل الاهتمام إلى تجارب أخرى لا تقلّ أهمية عن الاتجاه السابق. وبقيت بعض المقومات ثابتة إلى اليوم يتمثّل بها كل من يروم لأدبه الدوام والانتاج الرائج إذ هي جملة من المبادىء العامّة التي لا تؤسس مدرسة أدبية بقدر ما تشير إلى منطلقات أولية حري بكل مبدع اعتمادها حتى يتسنى له مواكبة التطور الأدبي واجتناب التكرار.

وقد وقف النقاد من حركة الأدب التجريبي مواقف متباينة زمن الدعوة إليه فمنهم من استبشر بميلاد تيار جديد من شأنه أن ينشىء تحوّلا هاما في تاريخ الأدب التونسي، فراقت له محاولاته الأولى ؛ ومنهم من لم يعارضه لكنه لم يستطرف ما نتج عنه من قصص متّسم بالكثير من التجريد والغموض ومختلف عما عهده من أشكال تقليدية لا يعسر استساغتها. ومنهم من ناهضه صراحةً وقذف بعض دعاته بالزيف والسرقة الأدبية وحتى بالالحاد.

ومن جهة أخرى شعر بعض رواده أن رسالتهم لم تبلغ إلى القراء فطوع فنه في اتجاه التنميط وعاد إلى معهود القوالب ويسير الأشكال مع المحافظة على بعض مقومات التجريب (1).

ومنهم من فضل التوقف عن الكتابة القصصية كأنه يعبّر عن احتجاجه على عدم تقدير القراء لجهوده فتحول اما إلى النقد الأدبي (مثل أحمد ممو) أو إلى النشاط السياسي (مثل محمود التونسي) أو إلى الرواية (مثل عروسية النالوتي) أو إلى المسرح مع تواصل بعض المحاولات القصصية من حين إلى آخر (مثل سمير العيادي).

أما المنظر لهذا التيار فقد ثابر على الالتزام بنفس المبادىء تقريبا موسعا حقل تجاربه إلى المسرحية ومواصلا كتابة القصة في نطاق نفس المقومات مع السعي إلى بلورتها وتجويدها تنظيرا وإبداعا. لذلك رأينا أن نخص صاحب كتاب «الأدب التجريبي» عزالدين المدني بهذا التحليل مقارنين بين ما جاء في كتابه التنظيري من توجهات وما يوجد في تجاربه القصصية من خصائص تذكر بتلك التوجهات أو تحيد عنها.

* * *

إن أول مرتكزات هذا التيار هو رفضه للقواعد القارة والتنميط الأدبي. وهذا المنطلق يحوي بعدا تفجيريا للأشكال المعهودة، الموروث منها والوارد علينا من الآداب الأجنبية. «فالقواعد مقاعد مريحة»

كما يقول صاحب «الأدب التجريبي» باستهزاء (2)، وكل محاولة لحصر الكتابة القصصية في نماذج تقليدية خنق لحرية الابداع وسد لأفق التجديد، وحكم على الأدب بالتحجر والتكلّس فالاختناق. وإن في اجترار نفس القوالب لتجميد للفن يذكر بما حدث للمقامة في التراث العربي. فقد ظهرت أول ما ظهرت في محاولات بديع الزمان الهمذاني آبتداعا يكاد يكون مطلقا، ثم سرعان ما صارت نموذجا يحتذى وقالبا أفرغت فيه العديد من العلوم العقلية والنقلية والمواعظ الجافة والتعاليم المتحجرة، فقضي على طرافة الجنس الأدبي ولم يبق من الفن غير التصنع اللفظي والزخرف البلاغي العقيم.

ودعوة عز الدين المدني إلى تجاوز القواعد نحو «البحث» و«السؤال» الدائم وتفجير الأنماط تذكر بتمرد الشعر الحر، ومن قبله الموشحات الأندلسية، على البحور الخليلية. وهو تمرد فتح المجال لعشرات الأوزان في الموشحات ومئات الأشكال في الشعر الحر ولو لا المبادرة بتفجير البحور التقليدية لبقي الشعر العربي محصورا في حيز ضيق من النظم.

وتقويض القديم يفضي حتما إلى البناء أو على الأقل إلى اعادة البناء وهذا ما شعر به الكاتب منذ البيان الأول الذي صرح فيه ان هذا البحث نوع من «الاحراج الأدبي» يتمثل في «الانطلاق من المعلوم إلى رحاب المجهول والانصراف الكلي عن المعروف بعد اكتسابه والخروج تماما عن المألوف والتمرد على المبتذل وكسر المنحط، والدخول بكل جسارة في مجازفة أدبية ومغامرة فنية» (3).

وقد انحصر التجريب في هذا الكتاب في مجال القصة، فاعتبرها الكاتب «سؤالا» دائما، و«بحثا» متجددا، و«اقتراحا» متطورا، بل «غربة». وكل هذه الألفاظ قد استعملها المؤلف (4) للتأكيد على وجوب مراجعة أسس الجنس الأدبي باستمرار وعدم الاطمئنان إلى شكل واحد ونهائي سرعان ما يتحول إلى قالب نموذجي لا يحق لأي مبدع أن يحيد عنه. فالفن لا حدود له، وفرض صنف من التقنيات القارة هو بمثابة الحكم عليه بالتحنيط والتنميط وهذا ما لم يفهمه العديد من الكتاب فانساقوا إلى تيارات أدبية وتبنوا مقوماتها واهمين أنها باب من أبواب الحداثة في حين أنها لم تكن في الواقع غير بحث واقتراح ناتجين عن معاناة شخصية محكومة بظروف ذاتية وموضوعية مخصوصة هي غير الظروف التي يكتب فيها المحاكي.

وهذا بالذات ما يحدث اليوم في مجال النقد الأدبي، فيرتاح البعض إلى وصفات جاهزة ويصبون نقدهم في قوالبها غافلين عن أهم مقوم لها وهو البحث المتجدد. فكل شكل أدبي وليد واقع ثقافي واجتماعي لايتكرر وحتى العلم فإن مكتشفاته والاختراعات الناتجة عنه ليست إلا نسبية. فما يصلح منها في بيئة قد لا يلائم بيئة أخرى. وإذا صح هذا في مجال العلم فكيف لا يثبت في مجال الفن وهو الذي تتحكم في دواليبه ظروف المكان والزمان، وعوامل الذات والوجدان، ورواسب الموروث من المعارف والمكتسب من المثاقفة.

ومن أهم دعائم تلك المغامرة الفنية «التي ذكرها المؤلف ملاءمة الشكل للمضمون. فمما لا شك فيه أن كل شكل لا يوافق كل مضمون.. لأن هناك تفاعلا جدليا بينهما، ووحدة قوية تربط بينهما». (5) وقد تبدو هذه الدعامة بديهية لكنها مع ذلك لا تؤخذ دوما بعين الاعتبار فكثيرا ما نجد نفس القالب تصاغ فيه مضامين متباينة. وهذا يفضي بنا إلى بيان أهمية الشكل في القصة «فالشكل هو الميزة التي يمتاز بها (هكذا) أدب عن أدب، ويختص بها فن دون فن، ولان المعاني ملقاة على

قارعة الطريق كما يقال». (6) فهذا الموقف الجاحظي من المعنى والمبنى مستقى من نظرة النقاد العرب القدامي إلى الشعر. فأهمية القصيدة عند الكثير منهم لا تكمن في معانيها بقدرما تتجلى في شكلها وطرق صياغتها. وقد صار اليوم هاجسا حداثيا هاما إذ العديد من المناهج الحديثة تركز على أهمية الشكل وبعضها يبلغ حدا من التطرف ينكر بمقتضاه وجود المضمون بل وجود الكاتب نفسه فتعتبره مجرد أداة تبث مدلولات عن طريق علامات لغوية يفك المتقبل رموزها ! ليس هذا بالطبع ما كان يذهب إليه عز الدين المدني منذ عشرين سنة. فما يحاول «الأدب التجريبي» تبليغه لا يتجاوز الالحاح على مكانة الأشكال في الأدب إذ بدونها يفقد أدبيته ويتحول إلى مجرد وثيقة آجتماعية شأنها شأن أية صحيفة يومية أو بحث اجتماعي أو شهادة توثيقية. وأهمية الشكل لا تحجب عن الكاتب علاقته بالواقع. فهو يذهب إلى أبعد من ذلك فيرى أن «الواقع هو الذي يغير الشكل الفني ويطوره» (7) ولا نعرف إلى أي مدى كان المؤلف يعي أهمية هذه المقولة إذ جاء تعبيره عنها عفويا، فلم يحللها في كتابه التحليل اللائق بمكانتها بل اكتفى بإثباتها عنوانا لفصل قصير جدا اقتصر فيه على خصوصية الكاتب العربي ولم يعمق الفكرة ليبلغ تأثير هذا الواقع في بناء القصة وفي شكلها ولغتها. وهذا في الحقيقة مجال فسيح جدا لا يمكن الالمام به في فصل بل في كتاب، وإثباته يقتضي تحليل أمثلة متعددة في آداب مختلفة أو على الأقل في عصور أو في أمكنة مختلفة حتى تظهر العلاقة الجدلية بين الواقع والشكل الأدبي. والمهم في كل هذا هو الوعي العميق بأبعاد هذه المقولة وتمثلها عند الكتابة القصصية والنقد الأدبي.

ومن أهم وسائل تقويض الأشكال القصصية التقليدية التي يدعو إليها «الأدب التجريبي» عدم التقيد بالمراحل المعهودة في كتابة القصة فالقصة في نظر المؤلف «مادة موحدة لا ترى فيها مقدمة ولا عقدة ولا خاتمة. وهذا هو نقيض القصة التقليدية» (8). وهذه الدعوة في الحقيقة لم تكن جديدة في الستينات. فقد سبق إليها رواد «الرواية الجديدة» بفرنسا الذين عوضوا تلك القواعد بوجوب التركيز على الأشياء وأولوها أهمية قصوى في الرواية ترتبط بواقع أوربا بعد الحرب العالمية الثانية.

الا أن المبدأ في حدّ ذاته لا يبدو مجرد اقتباس عن الغير بل يندرج ضمن أهم منطلقات الأدب التجريبي وهو أن «القواعد مقاعد مريحة». فروح هذا الأدب تتمثل في التخلص من كل ما يقيد حرية الابداع.

وتلك المراحل أحد القيود المكبلة للسرد القصصي. وقد تفرض المقدمة والعقدة والخاتمة نفسها على بعض القصص لكنها لا تكون مسلطة تسليطا فوقيا إنما موضوع القصة هو الذي يقتضيها فتتشكل بمقتضاه الأقسام وتتأزم الأحداث ثم تنفرج بصورة طبيعية لا مجال للقواعد في تصورها.

وقد ربط المؤلف نصف تلك القاعدة الثلاثية بمنزلة الانسان. فلما كانت غاية كل فن هي الانسان فإنه من التصنع بمكان في نظره إخضاع منزلته إلى ثلاثية ليس من الضروري أن يكون قد عاشها الانسان في كل الأوضاع : «متى كانت المنزلة الانسانية تشتمل على مقدمة وعقدة وخاتمة (9).

ومن جهة اخرى فإن البطل في القصة التقليدية هو القطب الذي تدور عليه رحى الأحداث، والمركز الذي ترتبط به مختلف الشخصيات الثانوية. وما يقوم به من أعمال يسبغ على القصة حركية

تعتبر من أهم دعائم الفن. لذلك يركز القارىء كامل انتباهه عليه فيتتبع نمو شخصيته ويتلهف لمعرفة مصيره. ورغم هذه الأهمية التي يكتسيها البطل في القصة فان «الأدب التجريبي» يجهز عليه اجهازا : «أعيد وأكرر : البطل باطل والانسان حق» ⁽¹⁰⁾. ومرة أخرى فإن المؤلف يكتفي بالاصداح بالفكرة دون تحليلها. ولا غرو في ذلك فقد جاء هذا الكلام ضمن فصل قصير جعل له عنوان «القصة بحث» ويحوي مجموعة من التعريفات المستقلة بعضها عن بعض منها ما لا يتجاوز الكلمتين (القصة غربة) أو الثلاث (القصة حرية نسبية). وقد أرادها المؤلف موجزة وموحية وربما قابلة لأكثر من تفسير واحد والدلالة الأقرب إلى واقع المؤلف تتعلق بتطور نجده في العديد من مؤلفاته المسرحية بالخصوص. ثم ان العصر في الستينات عصر الجماعة والتجربة الاشتراكية التي أجهضت فيما بعد لكن أهم مقوماتها الهادفة إلى تشريك الجماهير في كل عمل بناء بقي حلما يراود المثقفين. فالبطولة إذن لا تحصر في شخص واحد بل توزع على مجموعة من الشخصيات أو يتحول الشعب بأكمله أو الطبقة أو الشريحة الاجتماعية إلى بطل يستقطب الأحداث وبالتالي الاهتمام. وهذا ما قد نجده في الجملة الثانية من المقولة المذكورة «الانسان حق» في حين اعتبر «البطل باطلا». فالانسان هنا بالمعنى الاجتماعي للكلمة قد سبق تبيان علاقته بالفن وبالخصوص أثناء الحديث عن المنزلة الانسانية وصلتها بقواعد القصة. فهذا المبدأ من مبادىء الأدب التجريبي ذي البعد الفني ينم عن موقف فكري وبين الفن والفكر أكثر من وشيجة. وسنرى فيما بعد أن نسف البطولة قد تجسم في احدى قصص المدني الواردة ضمن مجموع «خرافات» بعنوان «فتوح اليمن أو خرافة رأس الغول» ⁽¹¹⁾.

وتعتبر لغة الكتابة القصصية وجها هاما من وجوه الفن القصصي كاد يغيب في هذا التنظير رغم علاقته الحميمة بواقع الانسان. فاللغة مسكوت عنها في هذا الكتاب أو تكاد. وهي مشكلة كانت قائمة زمن تأليف «الأدب التجريبي». وقد أثارتها لغة الحوار في كتابات البشير خريف الأولى وبالخصوص «افلاس أو حبك درباني» المنشورة تباعا في مجلة «الفكر» ⁽¹²⁾ وهذا لا يعني أن الأدب التجريبي لا تعنيه لغة الكتابة القصصية. فهي من امهات القضايا الفنية، لكن معالجتها لم تَحْظَ بنصيب وافر من التنظير إذ اقتصر المؤلف على الاشارة إليها ضمن «الأسس» في أسلوب برقي : «النظر في العربية في مجال التعبير الأدبي وتطويرها وتعصيرها بإدخال اللغة اليومية وبمراجعة الصيغ الصرفية والنحوية وتنميتها والغاء ما يعطل العربية في مواكبتها لهذا العصر ⁽¹³⁾. ومن جهة أخرى تعرض الكتاب إلى قضية اللغة في غضون السرد القصصي نفسه. فكثيرا ما نرى إحدى الشخصيات أو أحد الرواة يشير إلى المسألة اللغوية، من ذلك ما قاله راوي «الانسان الصفر» من أنه «رجل يبحث عن نفسه من خلال عالم اللغة والأشياء» ⁽¹⁴⁾. فاللغة في الأدب التجريبي أكثر من وسيلة تعبير وإبلاغ : انها كائن حي يساهم في رسم الشخصيات، وطرف كامل الحقوق يمثل قضية أساسية. وقد تتحول إلى سجن الانسان إلى تقويض قضبانه للخلاص من جبروته. إنما اللغة موقف.

وهناك تصور آخر جعله المؤلف غاية من غايات الأدب التجريبي وهو ما سماه بالأدب الكامل. وقد أشار إلى أن الأدب التجريبي ليس إلا «مرحلة مؤقتة وانتقالية ستفضي إلى الأدب الكامل بعد آجتيازها» ⁽¹⁵⁾ فكأن بذور هذا الأدب كامنة في الأدب التجريبي نفسه وهو ما ذكره المؤلف في نفس الصفحة عندما أشار إلى وجوب «مزج الأدب بالفن بعد الاستفادة من فنيات مختلف الفنون وإدماج العلوم الانسانية وربما بعض العلوم الصحيحة في صلب الأدب بكل ما في ذلك من نظريات

وتطبيقات»(15). وهذا جانب فني هام يقتضي تسلح الكاتب بثقافة جامعة تتجاوز الأدب نفسه إلى فنون وعلوم أخرى تغذّيه دون ان تخرجه من حيز الفن فلا ينقلب إلى أدب تعليمي جاف ينفر القارىء ولا يبلغ الرسالة. فاستيعاب المعارف ليس غاية في حدِّ ذاته بل هو وسيلة لتجويد الفن القصصي وإثرائه. وكان محمود المسعدي قد شعر بمثل هذه الحاجة منذ نهاية الثلاثينات فأبدع لوحات أدبية من اليسير تحليل مكوّناتها الفنية المستوحاة من فنون الرسم والايقاع الموسيقي والنحت وغيرها (16). ومرة أخرى يكتفي الكاتب بمجرد الاشارة فلا يحدد ملامح هذا النوع من الأدب ولا يذكر لبلورته أمثلة من الأدب التونسي المعاصر أو من الأدب العالمي وقد سبقنا غيرنا إلى مثل هذه الدعوة. فذهن مؤلف «الأدب التجريبي» يعج بالتصورات والمفاهيم لكنه لا يعبر عنها تعبيرا واضحا ومنهجيا. وبصفة عامة فالكتاب بأكمله لا يخضع إلى منهجية واضحة في التأليف. فهو إلى الخواطر أقرب منه إلى التأليف المبوب والمنظم، ولا وجوب لتسلسل بين الفصول ولا رابط بين الأفكار. وتقسيم الكتاب إلى قسمين الأول بعنوان «نظريات» والثاني بعنوان «قراءات» لا يعني شيئا إذ هناك تداخل كبير بين هذه وتلك، ولا يمكن أن نقول ان القراءات تبلور النظريات أو العكس والسبب في ذلك قد يعود إلى تقطع نشر الفصول المكونة للكتاب. فهي مقالات سبق نشرها في صحف ومجلات تونسية في مناسبات مختلفة، ثم جمعها المؤلف في هذا الكتاب. وهو نفسه واعٍ بهذا التقطع إذ قال في «المدخل» «هذه النصوص لا تشكل هيكلا منسجما من الأفكار والقراءة والنظريات، إنما هي متجادلة ومتعادية ومكملة لبعضها البعض. ليست معصومة ولا جاهزة، إنما متراكبة كتجارب الحياة، متداخلة [ك] مغامرات الانسان» (17). ونحن نرى أنه كان في الامكان تنظيم هذه المادة الخصبة لانتاج تأليف جيد يكون علامة هامة في نظرية الأدب التونسي المعاصر ومرجعا مفيدا ينير طريق الابداع والتجاوز لكن عسر على القصاص أن يكون في نفس الوقت ناقدا منهجيا ومنظرا واضحا

فلئن كان الفن القصصي لا يخضع إلى قيود التنظيم فان النقد يقتضي حدا أدنى من الضبط والدقة.

ويظهر مما سبق أن الجوانب الفنية في هذا التنظير محدودة لا تكاد تتجاوز نسف البطولة وإلغاء قواعد التمهيد لتأزم الأحداث وحل العقدة فكأن جانب الهدم يفوق جانب البناء. وهذا يفسر بأن الأدب التجريبي بحث أكثر منه تقعيد وتنميط. فلو ضبط المؤلف قواعد جديدة في كتابة القصة لناقض مبدأ السؤال الدائم والبحث المتعدد عن أشكال طريفة تلائم مضمون القصة وغاياتها ويمليها واقع الانسان ومنزلته في الكون والمجتمع.

فهذه الدعوة إذن قد تناولت أشكال الكتابة بصفة عامة دون غوص في تفاصيلها. لكن لا بد من طرح سؤال يلح على الباحث كلما تعلق الأمر بتيار أدبي ما علاقة هذا التفجير بغايات الأدب ؟ بل ما الغاية من الأدب ؟

لا شك أن الالحاح على تطوير أسلوب الكتابة القصصية ليس غاية في حد ذاته وان كانت بعض التيارات النقدية اليوم ترى هذا الرأي. فالفن صار عند الكثير مقصدا لا يتعدى إلى بعد آخر غير الأدبية ولا مرجع له غير اللغة والتحكم في دواليبها ومدلولاتها. وهذا رد فعل طبيعي ضد من قيد الأدب بقيود الالتزام السياسي والفكري على حساب الجودة الفنية لكن غاب عن هؤلاء وأولائك تعقد العملية الابداعية التي توظف لها ــ قصدا أو عفوا ــ كل الترسبات الوجدانية والفكرية، ويساهم في بنائها ما

يحف بالمبدع من تجليات المكان والزمان، فالفن لا محالة ليس مرآة تنعكس عليها صورة الواقع لكنه غير مقطوع عن هذا الواقع ولو أراد صاحبه قطعه عنه بصفة إرادية.

فالواقع يتسلط حتما على الكاتب بصورة من الصور، نقصيه من فضاء تصوراتنا فيعود إلينا غازيا ملحا من أبواب عدة. أما «الأدب التجريبي» فإنه لا يتبرأ من الواقع ولا يقصيه، بل عكس ذلك يرى وجوب «التسلح بالوعي التاريخي الذي يشمل مفاهيم المعاصرة والتقدم والاختيارات المصيرية الكبرى وربط عرى الزمان والحرية» (18). فهو لا يتصور كاتبا معزولا عن مجتمعه، غير واع بحركة التاريخ وما تفرضه من يقظة ومواكبة لمسيرة الانسان لتحقيق وجوده ومنزلته في الكون. وربما كان الأدب التجريبي ألصق بمشاكل الناس اليومية إذ يقول منظره : «بالعمل على ربط الاتصال الوثيق مع الشعب وبالخصوص مع المستويات الكادحة (19).

وبذلك تكون للأدب وظيفة آجتماعية بينة لا تطمس جانب الفن فيه بل تغذيه بصور وأفكار تجعل له معنى. وهذا بالطبع يقتضي حرية مطلقة «تأبى التمذهب وترفض التحجر، وتتحدى الحاضر، وتتنبىء عن المستقبل، وترتاح للآفاق المفتوحة». كما يقول الكاتب (20).

والحرية ليست مكسبا يسير المنال خاصة في المجتمعات التي لا تزال تحمل وِزْرَ قرون من التخلف وتعاني من تعسف السلط بمختلف مصادرها وبالخصوص السلطة السياسية والسلطة السلفية فالتعلق بالحرية المطلقة وهم لا تساعد على تبديده قوى التحجر والتسلط. وفعلا فقد تعرض صاحب «الأدب التجريبي» إلى تهجمات عنيفة زمن نشره للانسان الصفر بسبب جرأته على التعبير عما يخالج فكره من معان بدون مواربة «**وبدون اعتبار للمقدمات والمحظورات الأخلاقية والاجتماعية والسياسية**» (21).

ومقولة كهذه لا يمكن أن تمر بسلام زمن الاصداح بها أي في وقت كثرت فيه محاكمات الرأي، وقمع فيه العديد من المفكرين لا لشيء إلا لأنهم عبروا عن اراء شخصية، واقترحوا تصورا للمجتمع التونسي رأوه تقدميا (مجموعة «آفاق» مثلا).

وما نجاة الكاتب من مثل تلك المضايقات في نظرنا الا لاحتمائه بإطار الحزب الحاكم إذ كان في ذلك الوقت رئيس تحرير الملحق الثقافي لجريدة «العمل» الناطقة باسم الحزب الاشتراكي الدستوري. وهو ما يذكر باحتماء طه حسين بحزب الأحرار الدستوريين لنشر آرائه في الشعر الجاهلي وبالخصوص في طريقة دراسة الشعر الجاهلي وغيره يقول طه حسين : «يجب حين نستقبل البحث عن الادب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضاد هذه القومية وما يضاد هذا الدين. يجب الا نتقيد بشيء ولا نذعن لشيء الا مناهج البحث العلمي الصحيح...» (22).

فقد استطاع عز الدين المدني أن يمرر من موقعه في الحزب الحاكم العديد من الاراء الجريئة التي ما كان يستطيع التعبير عنها لو كان خارج بوتقة الحزب. ولكن الأدب كما كان يقول لنا المرحوم صالح القرمادي ــ «قذيفة موقوتة» لا تنفجر في الحين بل تهيأ وتعدل ساعتها وتودع في مكان ما، ثم تنفجر في وقت لاحق. كذلك الأدب لا يؤتي أكله في الحين بل لا بد من مرور فترة

زمنية قبل أن يتفطن إلى شحناته. ولذلك منعت بعض مؤلفات المدني فيما بعد وخاصة ما جاء منها في شكل مسرحي (رحلة الحلاج مثلا) ثم دار الزمان دورته وسمح لها بالنشر والتمثيل من جديد.

وبرنامج طموح كهذا لا يستطيع انجازه فرد واحد، لذلك دعا الكاتب في البيان الثاني من بيانات الأدب التجريبي الثلاثة إلى ضرورة العمل الجماعي قائلا : «لا يمكن للأدب والفن التجريبي أن تقوم له قائمة الا إذا اعتمد على عمل جماعي مشترك». (23) وقد عبّر عن رأي قريب من هذا عندما وقف موقفا مناهضا للزعامة والريادة الأدبيتين. وهذا في حد ذاته مقصد محمود. لكن كيف يتسنّى بلوغه والابداع عملية فرديّة معقّدة. لا شك أن تبادل الاراء في نطاق «نادي القصة» قد لعب دورا هاما في تلاقح الأفكار. وفيه تكونت نواة من القصاصين الشبان الذين اقتنعوا بضرورة تجاوز الأشكال القصصية التقليدية وقاموا فعلا بمحاولات باحثة فيها نصيب من الطرافة (سمير العيادي في «صخب الصمت» ــ محمود التونسي في «فضاء» ــ عروسية النالوتي في «البعد الخامس» ــ رضوان الكوني في «الكراسي المقلوبة» ــ أحمد ممو في لعبة مكعبات الزجاج...). لكنها أعمال فردية أفرزتها ثقافة كل من هؤلاء وقناعاته الشخصية. وقد نجد بينها عناصر مشتركة مثل معالجة الواقع معالجة نقدية، ونسف البطولة وتقويض قواعد القصة المعهودة، واستعمال لغة تلائِم مضامين القصص وربما أضفنا سمة الغموض التي طغت على جل المحاولات فجعلتها محدودة الانتشار ناهيك أن جميع هذه المؤلفات القصصية لم تطبع أكثر من مرة واحدة وان بعضها لم ينفد بعدُ رغم محدودية السحب (ثلاثة آلاف نسخة) ورغم مرور ما يقارب الخمس عشرة سنة على صدورها (24) ومن جهة أخرى لم يكن كامل أعضاء نادي القصة «يسيرون في نفس الاتجاه. فمنهم من لم يحاول حتى مجرد المحاولة مواكبة التيار فبقيت كتاباته تقليدية شفافة تعالج مواضيع معهودة وتتشبث بواقعية لا نقول مسطحة لكنها قد تفتقر إلى نصيب من المعالجة الفنية وأخيرا فان اللّحمة التي كانت تربط بين أصحاب المحاولات الأولى في الأدب التجريبي قد انفصمت ــ أو كادت ــ بسبب تشتتهم في « جهات» متباعدة أخطرها الصمت.

بقي أن ننزل هذه الدعوة في محلها من تاريخ الأدب. وقد كفانا المؤلف هذه المهمة إذ جعل الأدب التجريبي «طريقا ثالثة» بين طريقين : الأولى في نظره تقوم على أدب الماضي، المشرقي منه بالخصوص. ولم يوضح المؤلف هذا الرافد لكن يبدو أنه يقصد كل ما يرد علينا من المشرق من قصص تعتبر امتدادا لعصر النهضة (25). والثانية تحاكي ما يرد علينا من أدب الغرب دون تطويعه لمقتضيات واقعنا وترثنا الثقافي. أما نظرياته العامة على جهده وآجتهاده وعلى ما ينقذه من متاحف الماضي، وما يقتبسه من نبراس الغرب اليوم من علوم إنسانية وفلسفة وآداب وفنون، وذلك تماشيا مع مقتضيات المعاصرة لا مع متطلبات الماضي» (26).

فهو إذن ليس تأليفا بين أدب المشرق وأدب الغرب كما قد يتبادر إلى الذهن بل هو عكس ذلك تأصيل وابتداع يرفض الانبتات والانكماش في آن واحد، يتجذر في الماضي ويستعين بالرافد المشرقي لكنه لا يقصي المثاقفة والاطلاع على تجارب الغير والاستفادة منها عند الاقتضاء. لذلك فإننا نجد فيه بعض مقومات «الرواية الجديدة» في فرنسا (ألان روب غريبة وميشال بوتور وناتالي سروت) والرواية الأمريكية الحديثة (فولكنر بالخصوص) وحتى تجارب الكتاب الروس المترجمين إلى الفرنسية

(دستيوفسكي وتشيكوف بالخصوص) ولا يمكن الحديث في هذا المجال عن محاكاة سلبية بل قصارى ما في الأمر تأثر غير مباشر لا يستنكره الأدب المقارن اليوم بل يحث عليه رغبة في تطعيم الآداب القومية بما يثريها ويجددها ويجنبها التقوقع والانكماش فالجمود والفناء. تلك سنة الابداع : يتجذر في تربته وتراثه وينفتح على رياح الثقافات الكونية فيتطور ويزهر والنقد وحده هو الكفيل بالتمييز بين الأصيل والزائف، بين ما أمكن هضمه وما يبدو ناشزاً مرفوضا ملصقا إلصاقا لا يقبله الذوق ولا ينسجم مع مقتضيات الفن. والقراءة الناقدة لا ترحم الزيف.

* * *

إن هذا التنظير الذي فككنا عناصره ثم حاولنا إعادة تركيبها لبناء نسق متكامل، قد تخلله إنتاج قصصي متنوع نشره المؤلف في ما يقارب العشرين سنة (1962 ــ 1982) في مجلات وصحف مختلفة. ثم جمع بعضه في ثلاثة كتب الأول بعنوان «خرافات» (27)، والثاني بعنوان «من حكايات هذا الزمان» (28)، والثالث بعنوان «العدوان» (29). أما قصته المطولة «الانسان الصفر» فلم تجمع إلى الآن في كتاب واكتفى المؤلف بنشر ثلاث حلقات منها في مجلة الفكر (30). وحلقة رابعة في مجلة «قصص» (31) بقيت «قصة مسرحية» حسب مصطلح الكاتب بعنوان «الحمال والبنات» قد نشرت منها حلقتان في مجلة ثقافية (8، 1971 ــ 9، 1972) وحلقة في مجلة «أليف» (8، 1977) ولم تجمع إلى اليوم في كتاب. أما مسرحياته فلها شأن آخر.

ماذا يمكن أن نستنتج من هذا الكشف للمنشور من قصص عز الدين المدني ؟

أول ما يبرز من عناوين هذه المؤلفات أن صاحبها يسم البعض منها بأسماء أجناس أدبية معروفة في التراث العربي خرافات ــ حكايات ــ أحاديث ــ قصص ــ وهذا النوع من التأصيل مقصود ومناسب لما ذكره المؤلف من وجوب إنقاذ ما يمكن إنقاذه من متاحف التراث وتوظيفه في الابداع المعاصر. ولا يتعلق الأمر بمجرد مصطلحات أدبية بل يتعداها إلى طرق في السرد تراثية ومضامين قصص تراثي معروف المصادر مثل «ألف ليلة وليلة» و«العقد الفريد» و «فتوح البلدان» (32).

ويبدو أن الكتاب الأول بالخصوص قد استأثر باهتمام الكاتب فوظفه في نصين على الأقل «مدينة النحاس» و«الحمال والبنات» ولكن البون شاسع بين النص القديم والنص الجديد. فالثاني مضاد للأول وليس مجرد إعادة كتابة له فبينما يركز الأول على حتمية الموت ووجوب الزهد في الدنيا استعدادا ليوم الحساب، يناهض الثاني وسائل الدمار العصرية المتمثلة في مراكز البحوث النووية الهادفة لاستنباط مواد جديدة لتدمير الانسان. واستهلال السرد يكاد يكون هو في النصين إذ يستهل المدني نصه بمثل هذا الكلام : «قال شهريار لزوجته شهرزاد : «ما أطيب حديثك وألطفه وأعذبه. وإني لأحب أن أسمع خرافة طريفة تزيل عن بالي شواغل اليوم». فقالت شهرزاد : «سمعا وطاعة يا مولاي، ألم تسمع بخرافة مدينة النحاس ؟ فهي من أمتع الخرافات المملوءة بالأعاجيب والعفاريت... والشياطين [...] وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح» (33).

لكن سرعان ما يتغير السجل اللغوي وتستعمل عبارات مثل «رئيس الاستعلامات السرية»

و«وزير الدفاع» و«الطائرة المتوجهة إلى أحد المطارات» و«الجاسوس س. ا. ن. 007» وغير ذلك. ويبقى التقسيم إلى ليال لكنها مكررة.

فنحن إذن إزاء محاورة للتراث تتجاوز مجرد الاقتباس منه ولا ترضى بمحاكاته والنسج على منواله، لكن لا تتجاهله فتتغرب داخل أشكال دخيلة من شأنها أن تقطع الانتاج الأدبي عن جذوره. وقضايا العصر، ولغة العصر هي المفتاح لولوج كنوزه وذخائره.

ولما كانت هذه القضايا متشعبة فإن كل موضوع يملي الشكل المناسب له ومن هنا جاء تعدد الأجناس الأدبية وتعدد أسمائها وأشكالها. فتنوع فنون السرد مأتاه تنوع دوائر الأهتمام من جهة ورغبة في كسر الحواجز الفاصلة بين جنس وآخر من جهة أخرى. وبهذا نفسر تسمية «الحمال والبنات» «قصة تمثيلية» قائمة على المراوحة بين السرد والحوار بدون اعتبار الحدود التي تفرضها القصة والتمثيلية كل على حدة. وهذه خطوة متواضعة نحو «لأدب الكامل» المنشود في كتاب «الأدب التجريبي». لكن ما أبعد الطريق !.

وان تقويض القواعد من الناحية النظرية أمر يسير، والدعوة إلى ذلك في بيان من البيانات كافية لاشعار الكتاب بضرورة الاعراض عن أشكال السرد التقليدية. لكن القواعد كما يقول الكاتب «مقاعد مريحة» فلا يتسنى التخلي عنها بسهولة، والانسان بطبعه ميال إلى المجهود الأدنى. وعندما يتحول المنظر إلى مبدع فان المسؤولية تكون جسيمة إذ هو مطالب بشق الطريق واعطاء المثل دون أن يكون مطالبا بسن قواعد جديدة لأن ذلك مناف في حد ذاته لروح التجريب. وعندما نتأمل محاولات صاحب «الأدب التجريبي» القصصية فإننا نحس فعلا أنه يسعى جاهدا إلى تقويض قواعد السرد المعهودة. ففي نص «أحاديث» (34) مثلا، رغم انطلاق الكاتب من شكل تراثي معروف وهو الحديث القائم على مسند ومسند إليه، فإن سرد الحادثة يسند إلى رواةٍ متعددين كل منهم يروي قصة الراوي الآخر. وبذلك تتوزع بطولة القصة على أربعة أشخاص هم في نفس الوقت رواة. وهذا التوزيع عملية واعية ومقصودة عبر عنها معن برواية الصامت بنفس الصيغة ونفس الكلمات التي جاءت في كتاب «الأدب التجريبي». حدث الصامت قال :

كان معن يقول حينما تقرأ عليه قصص الأبطال : البطل باطل والانسان حق (35). فهذه الصورة من صور نسف البطولة.

وهناك صورة تتمثل في قتل البطل الذي تعود الناس أن يروه منتصرا دوما ولو كان في قلة من الأنصار يواجه عدوا قوي العدة والعدد. واختار الكاتب بطلا عربيا شهيرا ضخمت السيرة الشعبية مآتيه من أجل نصرة الاسلام ونشره، وجعلته إنسانا أرقى شبيهة بطولاته بالمعجزات : فعلي بن أبي طالب في الخيال الشعبي يستمد القوة من إيمانه العميق ومن غيرته على الاسلام وحبه لابن عمه رسول الله. وهذا وحده كاف لنصره على كافة الأعداء ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا. والرواة الشعبيون يتناقلون بطولاته ويروونها في الأسواق والساحات العمومية إلى عصرنا الحاضر في بعض أقطار الوطن العربي. والجماهير لا ترى في تضخيم الأحداث والشخصيات أي حرج بل ربما كانت تتذوقه وتعجب به أيما إعجاب فلا يلهيها عن الانصات إلى الرواة غير حكاية الواقع المسطح والمألوف. أما العجيب والغريب فإنهما من شروط السرد. عز الدين المدني في «فتوح اليمن أو خرافة راس الغول» يقلب الأوضاع تماما،

فيصور «الفداوي» (أو «المداح» أو «الحكواتي») متوسِّطا حلقة من المستمعين في ساحة عمومية يصطحبه غلام له لجمع النقود وقرد لجلب الناس، ويستعين بإيقاع البندير في مفاصل السرد. وقد رفع في روايته من مقام علي بن أبي طالب وجعله وجها لوجه مع عدو عنيد كافر بالله، يرسل إلى ساحة الوغى بعشرات الآلاف من المقاتلين ثم يقاتل الامام عليا «من طلوع الشمس إلى الظهر، ثم من الظهر إلى المساء» (36) وفي الوقت الذي ينتظر فيه الجمهور آنتصار علي خاصة ان «الملائكة كانت تعزز صفوف الاسلام» (37) يفاجأ بسقوطه مغشيا عليه، جريحا، إثر قتال دام ستة أيام. وفي اليوم السابع «استشهد الامام علي متأثرا بجروحه البليغة» (38).

والواقع أن منطق الأحداث يبيح مثل هذه النهاية. فجيوش الكفرة تتجاوز بكثير جند الاسلام، والجراح البليغة تؤدي حتما إلى الموت. لكن للجمهور منطقا آخر لا يعترف بهذا المنطق : علي ابن عم رسول الله بطل مغوار غيور على الاسلام ليس من المعقول ألا يكون النصر حليفه خاصة أن الملائكة كانت تعزز جانبه. فلا يعقل أن يقتل. ومع ذلك فقد قتل. قتله الراوي. قتله المؤلف ليقتل فيه معنى البطولة «والبطل باطل» كما يقول. فلا بد أن يلقى الراوي جزاءه، ولا بد أن يلقى المؤلف جزاءه. أما الراوي «فلقد هاجت عليه الحلقة فقذفته بالحجارة وضربته، ولكمت غلامه، وعبثت بقرده، ومزقت بنديره الداوي شر تمزيق لأنها لم ترض بالخاتمة فيما يبدو» (39). وأما المؤلف فقد قال كلمته وتساءل عن سبب تحوير الراوي للخاتمة وشرك القارىء في البحث عنه، ثم صحح كلام الراوي بالرجوع إلى كتاب «فتوح البلدان» للبلاذري وختم تصحيحه بالتذكير بظروف اغتيال عبد الرحمان ابن ملجم لعلي في مسجد الكوفة. وبذلك بادر إلى تبرئة ساحته حتى لا يناله المكروه الذي ناله بسبب آستفزازات أخرى للاحساس الديني في «الانسان الصفر» (40).

نعت الانسان بأنه «صفر» يمكن أن يعتبر هو الآخر شكلا من أشكال نسف البطولة. ولا نعرف هل كانت تلك غاية الكاتب لكن النتيجة هي عكس هذا. فالأعمال التي بها قام الانسان الصفر تجعل منه بالعكس بطلا إشكاليا غير راض عما يسود مجتمعه من قيم فهو يتوق إلى كسر القيود الغيبية والاجتماعية ويطالب بحقه إنسانا ومواطنا. فكأنه مدفوع إلى لعب دور البطولة دفعا. وهو نفسه واع بذلك إذ يقول : «أنا رجل كأيها الناس آكل الخبز وأمشي في الأسواق، قصتي بسيطة كقصص من تشاء من الناس» (41). فهو يعتبر نفسه رجلا عاديا جدا، مواطنا صالحا، هادئا، مهذبا، مسلما بالعادة، يؤدّي بعض الفرائض (الصوم) ويعرض عن البعض الآخر (الصلاة)، لا يعارض السلطة القائمة ولا يدعو إلى مذهب معين. يفيق فجرا فيمتزج بالناس ويسمع أنواعا عديدة من الأصوات، ويجوع فيشتهي طعاما فلا يجده فيختلسه ويرى أن هذا أمر عادي جدا : فما دام جائعا وما دام الخبز متوفرا فليس من المعقول في نظره ألا يتناوله.

لكن للمجتمع وللعدالة منطقا آخر. فعمل كهذا لا يؤدي به إلى المحاكمة فحسب بل يحول كل شخصيته إلى نقيضها. فهو في نظر حاكم التحقيق سارق مجرم خائن كافر معارض للسلطة ولقيم المجتمع. عند ذلك يعي وضعه ويعلم أنه سجين وأن دوائر سجنه تنطلق من اللغة وتنتهي إلى سجل الذات. فيبحث عن نفسه كما يقول المؤلف «من خلال عالم اللغة والأشياء» وتبدو له آستفاقته في الصبح يقظة من نوم عميق دام قرونا كان فيها الانسان التونسي والعربي عموما خارج

حركة التاريخ. ويتعمق الوعي تدريجيا في نفسه فيحس بالاختناق داخل سجن الذات، وينتابه قلق يحير وجوده ويدفعه إلى تكسير القضبان. فيلج البطولة من بابها الواسع، من حيث أراد المؤلف تقويضها. لكنها بطولة من صنف آخر، بطولة إشكالية لا يحمل صاحبها سيفا بتارا ولا بندقية قاتلة بل ينطوي على وعي تاريخي بناء مؤمن بالمستقبل. ألم يعوض الأدب التجريبي الالتزام بالوعي التاريخي ؟

ويمكن الاعتماد على قصة على أخرى مطولة لعز الدين المدني للتمعن في مقوم آخر من مقومات التجريب يتمثل في علاقة الواقع بالشكل. فـ «العدوان» من حيث الحجم تنوس بين القصة والرواية. وهي محاكمة أخرى لشخصية أخرى وبأسلوب آخر يقترب من أسلوب القصة البوليسية إذ يقوم على ما يعتبره المجتمع انحرافا (42) في حين كان التحوّل الاجتماعي غداة الاستقلال قد قلب العديد من المفاهيم والقيم، وأفرز فئات اجتماعية جديدة. فنحن إزاء شخصيات متناقضة بعضها استفاد من الوضع الجديد فبلغ بجهده الخاص درجة مرضية في سلم المجتمع (أحمد) وبعضها الآخر كان ضحية الوضع الجديد إذ كان في عهد الاحتلال يستفيد مما يغدقه عليه المستعمر من آمتيازات لتركيز نفوذه. ويمثل هذه الفئة والد جلال.

بقي جلال نفسه ممزقا بين الوضعين، انتماؤه بالنسب إلى الفئة الثانية يدفعه إلى التمرد عليها ماديا وذلك بتعنيفه لوالده المقعد، الراضي بمصيره وفشله في الانسجام في صلب الفئة الجديدة يجعل منه إنسانا مهمشا، ضائعا، يمارس جميع أشكال الانحراف، فيعتدي بالعنف على صديقه أحمد وعلى مومس كان يتمعش من خنائها ثم رفضت الانسياق إلى أوامره ورغباته. فيبدو ما قام به من تعنيف «عدوانا» يستحق العقاب. فيعود من جديد إلى سجن شارع 9 افريل بعد أن غادره في بداية القصة. وتكتمل الدائرة إذ تدور عليه الدوائر. فيتحول المجتمع بأكمله إلى سجن كبير لم يفهم تمزق «المنحرف» وعدم تأقلمه، فحكم عليه بالاقصاء. والصحافة لا تهمها هذه الاعتبارات النفسية والتاريخية. فهي لا تنقل غير الأحداث المادية. لذلك كتبت عنه ــ دون أن تفهم توقه ولا طوقه : «شابّ متوحش يعتدي على والده وعلى أحد أصدقائه وعلى عاهر بالعنف فتدينه العدالة وتقضي بسجنه عشرة أعوام».

ان هذا التحول بين عهدين قد اقتضى نمطا سرديا لا نجده في «الانسان الصفر» ولا في غيره من القصص. يقول صاحب «الأدب التجريبي» : «اثر التمزق الانساني في القصة حتى أصبحت مادتها ممزقة» (43).

فعلا فان النظام السردي في «العدوان» قائم على التقطع والتداعي وتداخل الأحداث. فمنها ما يدور في فضاء مادي شاسع ضيق، ومنها ما يدور داخل النفس البشرية.

ويتواصل التجريب بصفة فردية في مجموعة قصصية أخرى نشرها عز الدين المدني تباعا بباريس لما أقام بها للدراسة (1978ـ1979) ثم في سلسلة «عيون المعاصرة» (سنة 1982) مع مقدمة لسمير العيادي ورسوم لمحمود التونسي بعنوان «من حكايات هذا الزمان». والعنوان نفسه برنامج سردي بارز المعالم إذ يوهم أن الكاتب اختار هذه المرة شكل الحكاية بعد أن وسم مجموعته الأولى بـ «خرافات».

لكن الواقع غير هذا. فلم يبق من الحكاية التقليدية غير بعض «المنبهات السردية» حسب تعبير مقدم الكتاب تتمثل في عبارات مقتبسة من القرآن أو من بعض مقامات الهمذاني وفي ألفاظ هادفة إلى محاورة القارىء وتشريكه في الحكم على بعض المواقف. ومن جهة أخرى فإن الأحداث فيها يتولد بعضها من بعض إما في شكل دائري مغلق (في «سكان جزيرة المشتاق» مثلا) أو في شكل منفتح على الأمل في «الكتب المحروقة» و«حكاية القنديل»، وهي التي تختم بها المجموعة. فكأن الكاتب أحب أن ينعتق من السجون التي حبس فيها شخصياته، وأن يترك باب الامكان منفرجا فكانت هدية السلطان للرجل الذي كرمه قنديلا منيرا. وقد تردد السرد بين التقطع والتصاعد في هذه المجموعة حسب طبيعة المادة الحكائية التي يعالجها المؤلف. فإذا كان المعنى مستلهما من الواقع فإن التعبير عنه يلائم ما فيه من تمزق واضطراب، وإذا كان وليد التخيل فإن الراوي هو المتحكم في دواليبه، يصعده على هواه، ويخضعه إلى منطق سردي حتى لا يجمح الخيال فيفلت زمام السرد. وقد يوحي تيه الانسان بأسلوب من التداعي يكون نمط المذكرات أحسن مبلور له كما في «حكاية الانسان الضائع».

فكأننا في هذه المجموعة إزاء نفس جديد في التجريب يقوم على الرمز والايحاء مكان التقرير والوصف، تسقط فيه الحواجز الفاصلة بين الحلم والواقع، وربما جازفنا فقلنا بين الشعر والنثر في نمط يتوق إلى «الكتابة» بديلا عن القصة.

وإذا كان شاغل جلال في «العدوان» محليا وطنيا يتعلق بالتحول الاجتماعي غداة الاستقلال، وهاجس «الانسان الصفر» قوميا له صلة بالوضع العربي في الستينات، فإن الهاجس في «من حكايات هذا الزمان» له بعد إنساني واضح إذ له صلة حميمة بقضايا الحرية والمسؤولية والعدالة. وهذا ما ينزل حكايات المدني في عصرنا الحاضر ويفسر اسم الاشارة في العنوان. وهو أمر متواتر في أدب المدني إذ أن الح في كامل مسرحياته على قضايا العصر رغم الثوب التراثي الذي يكسوها به. إلا أن هاجس الحرية في هذه المجموعة أوضح منه في مؤلفات أخرى. فكامل النصوص تقريبا تنبني على التوق إلى كسر القيود وتقويض القضبان. وقد أثر هذا التوق تأثيرا بينا في أشكال السرد القصصي ودفعها في اتجاه التنوع والتجويد وبلغ بها مرتبة قل أن نجدها في نصوص قصصية معاصرة. وهذا التتويج المبكر في نظرنا يمثل حلقة ناضجة في الأدب التجريبي تعيد إليه الاعتبار بعد أن أضر به غموض تجارب قدمت نفسها أو قدمها الغير على أنها طليعية. وشتان بين الصوت والصدى.

* * *

لقد حاولنا أن نفكك عناصر نظرية الأدب التجريبي ونُعيد تركيبها اعتمادا على الأعمال النقدية والكتابات الابداعية لنعرف مدى انسجام هذه مع تلك. فلم نسجل تناقضا كبيرا بين النظرية والابداع. فهناك نسق فكري متكامل يجعل الكاتب في طليعة التجديد الأدبي ببلادنا في وقت مبكر نسبيا بدأ بمطلع الستينات وتواصل مدة طويلة في شكل عمل فردي بعد أن آنفصمت عرى الجماعة وتشتت فالتجريب عند عز الدين المدني لم يكن نزوة عابرة، بل كان ولا يزال مبدأ ثابتا انطلق منه وحافظ عليه، فلم يستسلم للأنماط الجاهزة والقواعد المتسلطة بل ظل دوما يبحث عن أشكال جديدة تلائم مضامين جديدة وإذا انحلت الرابطة التي تجمع بين أصحاب هذا الاتجاه، فإن البحث والتجريب في القصة متواصلان، نجد جذورهما في آثار المسعدي والدوعاجي ونجد امتدادا لهما في رواية الثمانينات. وبذلك تحول

التجديد من القصة إلى الرواية، ومن جيل الاستقلال إلى جيل جديد آستفاد من التجارب السابقة وتبنى البعض منها لكنه لم يقتصر عليها بل أضاف إليها صورا إبداعية طريفة تعتبر بحق تطويرا هاما للفن القصصي بتونس ومنعرجاً حاسما ونوعيا.

**(تونس)**

## هوامــش

1. انظر مقدمة رضوان الكوني لمجموعته القصصية «النفق». منشورات قصص 1983. يقول ص. 7 : «وقد جربت ألوانا من الكتابة القصصية بحثا عن ثوب جديد، عن شكل تتوفر فيه الحداثة والطرافة.. فوجدت أن ما كتبنا رغم الجهد المبذول ــ بقي بعيدا عن القارىء أو ظل القارىء بعيدا عنه.. فلعلنا اخفقنا أو لعل القارىء قصر عن إدراك ما نروم..»
2. عز الدين المدني ــ الأدب التجريبي. الشركة التونسية للتوزيع. تونس 1972 ــ ص. 29.
3. نفس المصدر ص. 8
4. ص. 54 ــ 55
5. ص. 20.
6. ص. 42.
7. ص. 48.
8. ص. 53.
9. ص. 55.
10. ص. 55.
11. خرافات. الطبعة الثانية ضمن سلسلة «إبداع. دار سيراس للنشر 1985. ص. 5 ــ 23.
12. الفكر ديسمبر 1958 ــ جانفي 1959 مارس 1959. ثم نشرت بأكملها في كتاب سنة 1980 على نفقة المؤلف في 118 ص. مع معجم يفسر الألفاظ الدارجة في خمس صفحات.
13. الأدب التجريبي ص 11.
14. الفكر ــ ديسمبر 1968.
15. الأدب التجريبي ــ ص. 11

16. انظر تحليلنا لإحدى تلك اللوحات ضمن هذا الكتاب بعنوان «لوحة راقصة».
17. الأدب التجريبي، ص. 5.
18. الأدب التجريبي ص 11. ويعوض المؤلف الالتزام بالوعي التاريخي.
19. ص. 12.
20. ص. 9.
21. ص. 12.
22. طه حسين ــ في الشعر الجاهلي ــ القاهرة 1926 ــ ص. 12 ــ وانظر تحليلنا لهذه القضية في بحث لنا بعنوان «الخصومة بين الرافعي وطه حسين وأبعادها السياسية» ضمن كتاب «الأدب المريد» ط 4. تونس 1989 ــ ص. 113 ــ 146.
23. الأدب التجريبي ص. 22.
24. صدرت مجموعة «صخب الصمت» ستة 1970 و«فضاء» سنة 1973 وكذلك «الكراسي المقلوبة» و «لعبة مكعبات الزجاج» ستة 1974 و «البعد الخامس» سنة 1975.
25. هذا لا يعني أنه لم تكن بالمشرق العربي بعض محاولات التجديد نذكر منها بالخصوص جماعة «قاليري 68».
26. الأدب التجريبي ص. 11.
27. ط. 1 ــ الدار التونسية للنشر 1968. ط 2 ــ دار سيراس للنشر ــ سلسلة إبداع. 1985.
28. دار الجنوب للنشر ــ سلسلة عيون المعاصرة. تونسية 1982. وسبق نشرها في المستقبل الصادرة بباريس سنة 1979.
29. الدار التونسية للنشر ــ سلسلة علامات ــ تونس 1988. وقد سبق نشرها تباعا في «العمل الثقافي» بين مارس و 13 جوان 1969.
30. «الفكر» ديسمبر 1968 ــ نوفمبر 1969. جوان 1971.
31. قصص. ع. 4. ص. 64
32. انظر تحليل مصطفى الكيلاني لما بينها من تطور في بحثه «تطور الفن القصصي في مؤلفات عز الدين المدني» شهادة الكفاءة في البحث. كلية الأداب. تونس (إشراف محمود طرشونة).
33. خرافات ــ ط. 2 ــ ص. 58.
34. ضمن «خرافات» ط. 2 ــ ص. 25 ــ 48.
35. ص. 28.
36. خرافات ط. 2 ــ ص. 19.
37. نفس المصدر ص. 18.
38. نفس المصدر ص. 19.
39. ص. 20.
40. انظر الفكر، فيفري 1969 ورد المؤلف عليه في الفصل الأخير من كتاب «الأدب التجريبي» بعنوان «الحيرة والقلق» ص. 119 ــ 126.
41. الجزء الثالث.
42. انظر عبد الوهاب الرقيق «مظاهر الانحراف في الرواية المغاربية» (عرس بغل للطاهر وطار، الخبز الحافي لمحمد شكري، والعدوان لعز الدني المدني) شهادة الكفاءة في البحث. إشراف محمود طرشونة. كلية الأداب ــ تونس.
43. الأدب التجريبي ص. 54.

# الشعر كتجربة
# في المغرب العربي

**محمد بنيس**

1. يبدو أن المحيط الشعري العربي يتجه، ولو بصعوبة نظرية وإجرائية، نحو تأمل ذاته، فيما هو يمتد شيئاً فشيئاً إلى التداخل مع المركز في تأمل الوضع الراهن للحداثة الشعرية. ونلمس الخطوات الأولى تتبلور في بعض مناطق المحيط الشعري، وخاصة في المغرب وتونس واليمن والبحرين. والمناطق الأخرى لهذا المحيط ليست مطمئنة ولا كسولة.

إن تأمل الذات هذا لا يأتينا نفيا للمركز الشعري ولا تسربا إلى تفننه بقدر ما هو يأخذ حقه في الانصات لابدالات التاريخ والواقع في آن، بما هي انفتاح وانغلاق، انفجار الذات الكاتبة وانكفاؤها. أما الخطاب الذي اعتقد لحظة أنه بسرقة المركز يكون، فقد انتصر من غير ابتهاج، لأنه بالوطنية العمياء رأى، وفيها كان له موعد مع حتمية لا يدركها.

2. هل يمكن للمغرب العربي أن يتأمل حداثته الشعرية ؟ ما يدفع للسؤال هو انتقال التأمل عن وضعية شعرية محددة في منطقة محددة إلى وضعية يتسع حقلها الاجرائي، من غير أن يكون للانتقال تاريخه الحديث. وليست حجة السؤال متأتية من الاتساع كمفهوم مطلق، ولكن في خصيصة الاتساع الذي ننشد هنا إليه. إن هذه الخصيصة تتحكم في زمن السائل والمسؤول، المتأمل والمتأمل فيه. هنا تكمن أهمية المراقبة.

طرح السؤال يبتعد عن كل نزعة حنين، أو عن كل مصدر من مصادر الكبت. وحجة السؤال تنحفر في طبيعة وضعية معرفتنا بالشعر في المغرب العربي أولا، ثم في طبيعة الوضعية التاريخية لبنياته. إن الحقل الاجرائي للتأمل لا يبلغ هذه العتبة المنهجية إلا إذا كان قابلا للحصر وقابلا للمعرفة. ولكن المريد، الذي يختار عن طواعية هذا الحقل، يجد نفسه محاصرا. فالشعر في المغرب العربي معرف ومسمى عن طريق المركز الشعري. لا يوجد ديوان أو شاعر اكتسب سلطة في المغرب العربي من خلال المغرب العربي ذاته. وإذا كان المركز، حسب بورْدْيُو، هو الذي يعيّن الحقيقة ويوزع الوظائف، فإن نماذج محدودة هي التي استطاعت، بمفردها، أن تجعل شعر المغرب العربي حاضرا في تعميم النموذج الشعري للحداثة.

هكذا نكون، منذ البدء، أمام عائقين، أولهما سلطة المركز الشعري ؛ وثانيهما اختلاف البنيات الشعرية في المغرب العربي. على أن هناك حاجزا مايزال فاعلا، وهو عدم معرفة المغرب العربي بشعره. ماذا نعرف عن شعر المغرب العربي في تونس أو ليبيا أو موريطانيا أو الجزائر أو المغرب ؟ إنني، كمغربي، عندما أضع المغرب ضمن مجهولي الشعري، أحاول أن أشير إلى شعر غيره في المغرب العربي كمجهول مضاعف.

3. هناك فرضية معمّمة تقول إن عدم معرفة المشارقة بالمغرب يعود للسياسة الاستعمارية التي كانت تركز على فصل المغرب عن المشرق. وهي فرضية أملاها خطاب وطني للدفاع عن عروبة المغرب قبل أن يكون تأملا في الوضع الثقافي، ومنه الشعري. لست أدري إن كانت هذه الفرضية معمّمة في الخطاب الثقافي للمغرب العربي، ولكن الأهم، الآن هو التنبيه إلى جزئيتها ومأزقها، والبحث بالتالي عن فرضية (أو فرضيات) مغايرة تستوعب حالات أكبر لثقافتنا.

إن العائق المهيمن الذي فرض عدم معرفة المشارقة بالمغاربة **هو بنية الثقافة المغربية ذاتها**، التي هي ثقافة لم تبلغ، حتى فترة الستينيات، مرحلة الاستجابة لنموذج التحديث الثقافي ومنه الشعري، في المركز. فالثقافة المشرقية كانت تصل إلى جميع أقطار المغرب العربي، بهذا القدر أو ذلك، والأفكار المتداولة في هذه المنطقة، منذ العشرينيات، تبرهن على ذلك. كما أن شعراء من المغرب العربي أقاموا في المركز الشعري، الذي كان هو القاهرة، من العشرينيات إلى الخمسينيات، ومع ذلك لم يتعرف عليهم المركز كشعراء ولم يعترف لهم، وأذكر من بين المغاربة ثلاثة شعراء، على الأقل، هم علال الفاسي وعبد الكريم بن ثابت وعبد المجيد بنجلون.

والبنية الثقافية التقليدية للمغرب العربي لم تكن عائقا للتواصل بين المشارقة والمغاربة فقط، بل إنها تمنع، بقوة رداءتها، كلَّ إبدال داخلي للبنية. وأكتفي، هنا، بنموذجين الأول من تونس والثاني من المغرب.

لقد حاول الشابي وصديقه الحليوي، إلى جانب زين العابدين السنوسي ومصطفى خريف ومحمد البشروش، الاعلان عن مشروع ثقافي تحديثي في الثلاثينيات، من خلال **مجلة العالم الأدبي** أساسا، ومن خلال طبع الدواوين ومن بينها ديوان الشابي **أغاني الحياة**. ولكن البنية التقليدية لم تكن تترك سبيلا إلى تحقيق هذا المشروع، فتسربت إلى داخل هيئة **العالم الأدبي** ذاته، واخترقت الحصانة. أما في المغرب فإن محاولات عديدة تمت بغاية مشروع ثقافي مغاير للبنية التقليدية، منذ الأربعينيات إلى السبعينيات، ولكنها هي الأخرى انكسرت أمام تضامن البنية التقليدية. ولعل ما شهدته الثقافة المغربية، في السبعينيات، يقدم النموذج البعيد. نسميه بعيدا، لأن المركز الثقافي في بيروت أو القاهرة أو بغداد أو غيرها، أخذ ينصت لخطاب شعري وثقافي غير مألوف يأتيه من المغرب، لأنه خطاب السؤال والمغامرة. ونعيش منذ فترة السبعينيات مشاهد الكبت، كما أننا، مع أواسط الثمانينيات، أصبحنا أمام خطاب مغربي يعتبر ما تم في السبعينيات، وخاصة في الشعر، مجرد وهم. وباحتفال متكامل أصبح الخطاب عن البنية التقليدية، وعن القناعة والامتثال والخضوع لنموذج الستينيات، يبدل المشاهد ولا يتوقف عن تثبيت البنية التقليدية كبنية هو مبتدأ ومنتهى كل نموذج شعري وثقافي.

ثم هناك الهجرة التي لا عودة لها. فالبنية التقليدية التي لا تحتمل داخل المغرب العربي أي مساس بعناصرها وقوانين اشتغالها، فرضت على المثقفين، ومنهم الشعراء، الهجرة إلى المركز الثقافي. وهناك من وصل، من بين هؤلاء المهاجرين، إلى أن يصبح معروفا ومعترفا به المركز. ولكن وظائف المركز، في هذه الحالة، تصبح معطوبة، وغير قابلة للاشتغال، إن هي لم تجد ما يستقبلها. إن الكتاب والشعراء الذين مكنهم المركز من سلطة النموذج، وكانوا معزولين عن البنية التقليدية في المغرب العربي،

ولا أحد يناصرهم في أوطانهم، لم يجدوا سبيلا إلى العودة من غير توفر شرائط بنية داخلية تحميهم. والمركز الثقافي يمكن أن يكون هنا هو القاهرة أو بيروت أو باريس أو نيويورك. لا فرق، فهذه المراكز تتحدد بلغات الكتابة وبمكان سلطتها وتاريخه.

أسبق نموذج يمثل هذا القانون هو الشابي نفسه، نعلم جميعا أن الشابي ارتبط بمجلة **ابّولو** في بداية الثلاثينيات، وعن طريقها نشر مجموعة من قصائده التي انتشرت بين الأقطار العربية، كما أنه وضع مقدمة لديوان أبي شادي الذي يحمل عنوان **الينبوع**. وكتابة مقدمة لديوان أبي شادي، فضلا عن نشر الشعر في أهم مجلة شعرية عربية آنذاك، عامل أساسي في اعتبار الشابي، من طرف التونسيين، شاعرا يستحق مكانته العالية في بلده، تبعا لسلطة المركز في الاعتراف به. ولكن هذا لم يحصل في حينه، ولم يفرح به الشابي في حياته، ما نقوله عن الشابي هو ما يمكن ملاحظته بخصوص أوضاع كثير من كتاب المغرب العربي بالفرنسية على الأقل. وهو ما نعثر على نماذجه في راهننا الثقافي بالعربية والفرنسية معا.

لهذه القوانين الثلاثة تشعباتها. والنماذج الملموسة هي وحدها التي تساعدنا في لمس الأوضاع العصية على الاختزال. مهمة التأمل صعبة بلا ريب، ولأفق غير مفتوح بالضرورة.

4. وإذا كانت قوانين اشتغال البنية التقليدية أقوى من فرضية الاستعمار، في تأمل الوضعية الشعرية للمغرب العربي، فإن الفرضية اللاحقة، التي تقول بدور القطيعة السياسية بين أقطار المغرب العربي، وصفها التي عانى منها المغرب والجزائر لسنوات، تنهار من تلقاء ذاتها، ما دامت البنية الثقافية مختلفة عن البنية السياسية، في حالتنا الملموسة التي هي المغرب العربي.

نختبر قصور هذه الفرضية الثانية في ضوء علاقة الشعر كتجربة بالحداثة الشعرية. والربط بينهما هو ما يسمح لنا بطرح وضعيتنا الشعرية من مكان أسئلة الحداثة الشعرية العربية، بالنظر إلى البعد العربي كبعد شعري له سلطة تاريخية ومعرفية قبل أن تكون له السلطة السياسية التي أصبح خطابها مبتذلا، وقد تحول بدوره إلى عائق ينضاف إلى العائق الأول.

كيف نحدد مفهوم التجربة ؟

عادة ما نتعامل مع مفهوم التجربة في حدود المعجم العربي الذي لا يحدد لنا الأساسيات. ففي **لسان العرب** نجد معنى التجربة محصورا في اختبار الأمور ومعرفتها. بهذا المعنى يتحدث الشعراء المغاربة عن تجربتهم الشعرية، وبه أيضا تسم مؤسسات ثقافية وإعلامية ممارسة شعراء من المغرب أو أقطار مغاربية أخرى. وهذا المعنى، من ناحية ثانية، لا يستطيع أن يتحمل الممارسات النصية الكبرى لشعراء عرب أو غير عرب. لذلك فإن علينا، بدل الاقتصار على المعنى المعجمي العربي، أن نرحل إلى آفاق أخرى مستعدة لاحتضان الممارسات الأساسية.

نعثر في اللغتين اليونانية واللاتينية ثم الجرمانية توسعا في معنى مفهوم التجربة الذي يشمل **الاختبار والخطر** في آن. يقول روجي مونيي «إن فكرة التجربة كعبور تكاد لا تنفك، على المستوى الاشتقاقي والدلالي، عن فكرة الخطر. **والتجربة** في المنطلق، وبالأساس من دون شك، هي المخاطرة» وفي التجاوب بين هذا الأفق اللغوي والفلسفي يمكن أن نستوعب مفهوم التجربة لدى

جورج باطاي، هذا المسكون بالهرير والموت، حيث يقول «أسمي التجربة سفرا إلى أقصى طرف ممكن الانسان. كل فرد غير قادر على هذا السفر. ولكنه في حال الاقدام عليه يفترض في فعله هذا التنكر للسلط والقيم الموجودة التي تحد من الممكن».

بهذا الأفق المفتوح للتجربة، كاختبار وعبور للخطر، ثم كسفر إلى أقصى طرف ممكن الانسان، تتبدى لنا التجربة بغير حالتها اللغوية المحدودة في المعجم العربي، وتنتقل من كونها مجرد مؤانسة إلى موقع المواجهة. مواجهة السلط والقيم والمؤسسات التي تحد من ممكن الانسان. إنه أفق العطش والعظم.

ولان مفهوم التجربة يكتسب هذا الأفق الفلسفي المفتوح، فإن ناقدا فيلسوفا هو موريس بلانشو سينشغل بها هو الآخر. ونقتصر هنا على ملاحظته الاجمالية التي خرج بها من تحليل التجربة لدى كل من الشاعرين ريلكه وفاليري، يقول بلانشو «يشترك هذان الجوابان في هذه الفكرة التي مفادها أن الفن تجربة. لأنه بحث ثم بحث، ليس غير محدد، ولكنه محدد بلا تحديده، ويمر عبر كل شيء في الحياة، حتى ولو بدا متجاهلا للحياة».

وبالانفتاح على اللاتحديد يكون الانفتاح على التعدد. فالتجربة الشعرية لا تستطيع بعد هذا أن تكون مختزلة في خطاطة جامدة. لهذا أو لذاك. والتعدد يتأكد لنا في قراءة قريبة العهد قام بها فليب لاكو ــ لابارط لشعر بّول تسيلان، بهذا الصدد يقول لاكو ــ لابارط «أقول تجربة لان ما تنبثق عنه القصيدة (...) هو بالضبط ما لم يحدث، ما لم يقع، أي يحصل عند الحدث الفريد الذي تستند إليه القصيدة» التجربة، في هذا السياق، لا تتحقق إلا في النص، ولكن دلالتها، كعبور للخطر، هي ما يؤهل الخطاب الشعري لأن يصبح «تجربة فريدة».

وفي ضوء عبور الخطر يمكن أن نفهم، كذلك، رسالة مالارمي إلى غازاليس في 14 نوفمبر 1869 بخصوص تجربة إجيتور التي يعرفها على النحو التالي «صادفت لسوء الحظ، وأنا أحفر البيت إلى هذا الحد، عتمتين تدفعان بي إلى اليأس. أولهما هي العدم...والفراغ الثاني الذي عثرت عليه هو فراغ صدري (...) الأن وقد وصلت إلى هذه الرؤية المرعبة لعمل خالص، فأنا أكاد أفقد الصواب، وأفقد هذا المعنى للكلمات التي تعودنا على ألفتها».

عندما نبلغ هذه العتبة الفكرية المتأملة في التجربة الشعرية ندرك كيف أن المفهوم المتداول في المغرب أو الأقطار المغاربية (بالعربية) للتجربة هو عنصر من عناصر البنية التقليدية لثقافتنا ولمعرفتنا الشعرية، وندرك كيف أن المتداول يتحول هو ذاته إلى عائق لبروز الشعر كتجربة في حقلنا الثقافي. كما أن تأمل الحداثة العشرية العربية، في ضوء انفتاح وتعدد معنى مفهوم التجربة، يفيدنا تبصر طبيعة التجربة في حداثتنا وفي تلمس أسئلة لها سلطتها المعرفية.

5. لا أعرف شيئا كثيرا عن شعر المغرب العربي، تبعا لما ذكرته عن وظيفة المركز الشعري في التعريف والاعتراف. وأعتقد أن هذه وضعية غيري من شعراء المغرب العربي. والأسئلة المتعاظمة التي تواجهني بها وضعيته الشخصية تساعدني في اختراق بنية التلقي، وعن طريقه أحاول المغامرة في المجهول.

إن الهجرة التي لا عودة لها تنطبق على بلدان المغرب العربي ككل، بل وعلى المحيط الشعري برمته. فعدم عودة الشابي المتعجلة إلى تونس سادت المغرب أيضا. لقد توفي الشابي دون أن يعلم المغاربة بذلك. كانوا منشغلين بشاعر تقليدي من المركز هو شوقي. ذلك هو الاحتفال الشهير بشوقي في مدينة فاس. وقد مضى نصف قرن على وفاة الشابي، واكتفت تونس بالاحتفال. الشابي الذي كان يهتم بشعر المغاربة لم يعثر على مغربي أو لحظة مغربية للاحتفال. لاتحزن أيها الصديق العزيز. مآلك العزبة ثم الغربة. إنه المآل المشترك لكل شعر يقيم على حدود الخطر.

كان الشابي، بلاريب، أكبر شاعر مغاربي حديث عاش الشعر كتجربة وجودية. كان الشعر بالنسبة له هو الحياة، والداخل هو الحقيقة الأولية. الداخل كجسد موشوم بالفتنة ومأهول بمواجهة الموت. اكتشف، منذ البدء، أن الخيال الشعري هو المكان الشعري بامتياز، به وفيه بدل الرؤية إلى اللغة والقصيدة، إلى الشعر بكل اختصار. تحول المعجم الشعري في قصيدته شظايا نارية أو نشوة ملائكية، بها يجتلب فائض المعنى ويعوض القواعد التي كانت تسيج حيويته. ومنذ البدء اكتشف، أيضا، أن التأمل في الشعر هو الفعل الشعري ذاته. كذلك انبعث هذا التأمل في قصائده كما ترشح في كتابه عن **الخيال الشعري عند العرب** أو مراسلاته مع صديقه الحليوي أو تأملاته وكتاباته النظرية. هوس يواجه الزمن بتعدده وأسواره اللانهائية. هناك جعل الشعر يستحق أن يكون شعرا، وهناك التقنية في صمت الراحلين.

ثم في الخمسينيات والستينيات كان الكتاب باللغة الفرنسية، في المغرب العربي. هم المجسدون للتجربة في الكتابة. روائيون وشعراء تبنوا اللغة الفرنسية ليعيدوا من خلالها بناء تصدع الذات تجاه الاخر، لغة ووجودا. من كاتب ياسين ومولود فرعون إلى محمد خير الدين وعبد الكبير الخطيبي وعبد اللطيف اللعبي ومصطفى النيسابوري وصالح القرمادي. وشعراء المغرب العربي، لهذه المرحلة، بالفرنسية، كانوا يواجهون أكثر من مؤسسة بكامل قيمها. الاستعمار ومخلفاته، ثم القيم الذاتية لمجتمعاتنا، أخلاقية، فكرية، ثقافية. كأنهم كانوا يريدون للبيت الشعري الواحد أن يفجر واقعا بكامله، وللقصيدة الواحدة أن تكون القصيدة الأخيرة. والعنفوان الذي انتسب به هذا الشعر للشعر هو تجربة الذات الحية في كتابتها ومواجهاتها، من غير تقسيط.

ولم يعرف المغرب العربي، بعد الشابي ممارسة شعرية بالعربية تحتمي بالسؤال والجسارة إلا في السبعينيات. والمغرب كان حاضرا هذه المرة في السبعينيات اكتشف شعراء شباب أن قصيدة المغرب العربي تقليدية، لأنها قنوعة، لا تسائل ولا تواجه ولاتتأمل. وشعر السبعينيات، من هذه الناحية، مثل خطوة نحو تجربة عبور الخطر، حيث الشعر يهدم حدوده التقليدية. صخب الحياة وصخب الجسد أصبحا عنصرا حيويا في إعادة بناء القصيدة. تمحي الحدود بين الشعر والنشر، يخرج البيت الشعري على تقعيده القبلي، يتولى التنافر مصاحبة الكلمات، يتدخل الحذف في صوغ الترابطات، وتعثر العين على تاريخها المنسي في الخط المغربي ومشهد الورقة البيضاء المواجهة أساس هذه التجربة، وبالدم الشخصي كانت القصيدة تعثر على إمضائها.

بدءا من الشابي كانت أقنعة القضاة تتبدل. وفي تونس والجزائر والمغرب تعدد الخروج على البنية الشعرية التقليدية. بالفائض الحيوي كان الشعراء يهتدون إلى السكن على حدود الخطر.

والقصيدة في هذه الحالة تجربة لأنها كانت تستنفر جسدا بكامله، وثقافة ومجتمعا بكاملهما. والقضاة الذين بدلوا أقنعتهم من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، كانوا يقتصون من كل شاعر أكتشف أن الشعر أبعد من الشعر. والقصاص لا تسألوا عنه، لأن خطاب المجد يعلمنا آداب نسيانه على الدوام. انظروا إلى أكفكم جيدا وانظروا. ولا تخبروا أحدا بما رأيتم، ولا تخبروا حتى حواسكم الأخرى بما رأت العين أو سمعت الأذن.

* * *

6. البنية الشعرية التقليدية أعتى من الطوارىء السياسية. هكذا نتخلى عن الفرضيتين المتداولتين، ونذهب مباشرة نحو الحداثة الشعرية العربية مباشرة، لمعرفة ما يأتلف فيه المغرب العربي مع المركز الشعري وما يختلف معه فيه. فالبعد العربي هو بعدنا الشعري لا السياسي فقط.

يتعرض تعدد نموذج حداثة الشعر العربي لمساءلة متصاعدة، تسهم فيها أطراف عديدة من بينها الشعراء المعاصرون أنفسهم. ونموذج الحداثة الأوربية، منذ القرن السابع عشر إلى الآن، يتعرض بدوره للهدم. ولا يمكن أن نتغافل عن هذا في المغرب العربي، لأن زمننا إما أن يكون كونيا أو لا يكون. إنه الضرورة لا الاختيار.

لم تبلغ الحداثة العربية مكان المتعاليات، قيما وتصورات ومؤسسات. عند المتعاليات ينتهي سقف الحداثة العربية. سقف من الاسمنت المسلح. سقف يوحد العالم العربي مشرقا ومغربا مركزا ومحيطا على السواء. ومن ثم تتضح شقوق خطاب العقلانية في المغرب العربي. وهذه المتعاليات لا تفارق القصيدة بدورها، ولا تجانب الحداثة الشعرية. هنا يكون مكان التجربة في شعر المغرب العربي مهددا على الدوام، ووضعيته شبيهة بوضعية الحداثة في المركز الشعري. توأمان يتقاسمان حليب الأم الواحدة.

هذا الائتلاف لا يخفي الاختلاف.

إن تاريخ بنية الشعر العربي، قديما وحديثا، يختلف بين المركز والمحيط. وبالتركيز على المحيط الشعري في المغرب العربي نجد أن تاريخ البنية الشعرية، هنا، كان محكوما بتبعية الشعري للديني، قديما، وللسياسي حديثا. إن هذا مشترك بين المركز والمحيط، ولكن المواجهة بين الشعري والديني، أو بين الشعري والسياسي غير متكافئة في المنطقتين، وهي تعود لتاريخ البنية الشعرية ذاتها في كل من المركز والمحيط. ذلك تاريخ اللغة العربية ومفهومها، هناك وهنا.

كنت في **بيان الكتابة** (1981) طرحت لأول مرة في الثقافة العربية الحديثة **تبعية الشعري للسياسي**، والموانع المترتبة عن هذه التبعية. ثم وضعت كتابات أخرى أكدتُ فيها على أهمية هذه القضية، وعلى فاعليتها في تفسير بنية الثقافة المغربية. وبقدر ما تعالت المحاكمات في المغرب لهذه الفرضية بقدر ما أصبحت متداولة في الخطاب النقدي والخطاب الثقافي خارج المغرب. وإلى الآن ما تزال المحاكمة في المغرب مستمرة، بل إن السياسي أصبح، ومنذ أواسط الثمانينيات، هو وحده الذي يوجه الخطاب الثقافي والشعري. يأتي السياسي مرة ثانية لكبت الشعري، لردعه، ولنزع حقه في الشعر كتجربة لها تعدد الحقيقة، وانخراط الذات الشاعرة في لا محدوديتها ولا محدودية الكتابة كشرط سابق على كل شرط في الشعر كمغامرة، وكرحيل لانهائي في لانهائية الانسان والكون.

إن السياسي اليساري قبل اليميني قيما وتصورات ومؤسسات، يحثنا على الشجاعة في ممارسة حرية التعبير، واعتبارها عنصرا أساسيا في حرية الفرد والجماعة، بها يطالب الدولة، ويصدر البيانات، ولكنه للأسف الشديد يخشى من الشجاعة البسيطة حين تصبح عنصرا مكونا لشاعر، ليده وعينه وخلاياه، في هو، كسياسي، يقدم لنا مشاهد الاخضاع، واحدا واحدا بحجة خطابه الذي يعتبره الحقيقة، ولاحقيقة سواها.

7. في المغرب، أو بقية أقطار المغرب العربي وضعية معممة. والشعراء الذين عثروا، لحظة ما، على المنطقة الضرورية للكتابة، في هذا المغرب العربي، منعزلون أو مهاجرون. في الصمت وحده ينصتون لأجدادهم وأحفادهم، ليتمهم العظيم. هناك في الصمت تكتفي الأسئلة بضوئها، لا تفاؤل ولا تشاؤم. كيف يمكن للشعر بالعربية الفصحى، في المغرب العربي، أن يكون شعرا ؟ هل الصمت هو القصيدة الجليلة للغائبين والقادمين ؟ ما الطرق المؤدية إلى الشعر كتجربة ؟ الهذيان ؟ الهجرة ؟ العزلة ؟ بأي يد تنكتب القصيدة ؟ اليد الخضوعة ؟ اليد المحتجة ؟ كيف يبلل الجسد عطش السفر ؟ ما البداية ؟ ما المتاه ؟ هنا أو هناك ؟

في ضوء الأسئلة يتوحد شعراء التجربة في المغرب العربي. أقرأ شعر بعضهم وأبحث عن شعر البعض الآخر. في موريطانيا أو ليبيا أو تونس أو الجزائر أو المغرب، أحيانا نلتقي ثم نمضي في الهرير، في المرة الأخيرة صادفت الشابي منشغلا بدمه. أخبرني بكلام قال لي هو لك وحدك. نعم إنه لي وحدي.

# اللغة الروائية ومسألة الخصوصية
# الرواية المغاربية نموذجا

**عبد الحميد عقار**

## في اللغة الروائية :

لقد كان **غوركي** على حق إذ قال، إن «اللغة هي أول عناصر الأدب»، فهي المفتاح لفهم المؤلفات الأدبية بشكلها المتكامل، ومفرداتها والطابع المميز لنحوها وبناء كلامها، لهما بمثابة الأرضية التي تنبت عليها الصور والأفكار (1). ودراسة الأدب من زاوية اللغة بهذا المنظور تحيل على مستويين :

1. يعنى الأول منهما بالمستوى الملموس للخطاب من حيث هو تتال قصدي ومنظَّم للجمل والملفوظات المسندة إلى متكلم ومقام خاصين، والتي تضمر مقاصد يراد تشكيلها بعيدا عن حدود اللغة الطبيعية أو حتى الاحالية بشكل مباشر، وتتجاوز العبارة وهي تفترض غياب من تصدر عنه إلى التعبير وهو لا ينهض إلا بالاستناد إلى الذات يعرض مكانتها وقوتها والحاجة إليها (2). أليست اللغة تمثيلا لأفق استطاعة الانسان وعجزه كذلك ؟.

2. ويُعنى الثاني منهما بالانكباب على تحليل الطابع النصي للأدب، هذا الذي يجسد التشخيص اللغوي أحد مقتضياته المسبقة والضرورية ؛ فعندما تنتفي اللغة المشخصة ينتفي وجود النص، ويصبح الكلام عندئذ مجرد ظاهرة طبيعية لا تنتمي إلى عالم الرموز (3).

هذه القضايا وما يناظرها تأخذ صبغة مسلمات عند الحديث عن اللغة في صلتها بالرواية، هذا الجنس اللفظي بامتياز. وصفة الامتياز هذه، لا تبررها فكرة الانزياح بوصفها من مقومات اللغة الشعرية، بل تجد تبريرها في مقوم آخر يقترن بما يمكن أن ندعوه إجمالا بانفتاح النص الروائي وحريته القصوى تجاه اللغة. ففي مجرى تاريخ القوالب الروائية تقيم، لغات وأساليب وإجراءات تلفظية تتخذ كلها من جدل التوترات بين الاجتماعي والذاتي، والواقعي والنصّي مدارا لتشخيصاتها واشتغالاتها. ومن هنا إلحاح باختين علي أن «كل رواية هي إلى هذا الحد أو ذاك نسق حواري مصنوع من تمثيلات أصناف «الكلام» والأساليب والتصورات الملموسة الملازمة له. الملفوظ في الرواية لا يعبر فقط ولكنه يتخذ هو ذاته موضوعا للتعبير» (4).

لذلك، فمعرفتنا بالخطاب الروائي ستظل ناقصة ما لم ندْرس خصائص الكلام الروائي وتشخيصاته النوعية، والوسائل اللسانية والأسلوبية التي يتوسل بها الكاتب ليضفي على المواد الماقبل أدبية والغير لفظية طابعا أدبيا متميزا. غير أن تنوع القضايا التي يطرحها تناول اللغة الروائية يفرض علينا منهجيا شيئا من الاختيار والتحديد. فاللغة الروائية مطروقة في هذا السياق من زاوية كونها علامة دالّة

على خصوصية الخطاب ومصدرا لها في الآن ذاته. يتعلق الأمر في الواقع وإن ضمينا بنوع من المقارنة : «فتبعا لدراسة تعالقات المعايير وترابطاتها حيث نستطيع في الغالب أن نبرز بطريقة دالة خصوصية الموضوعات والأشياء».

**بصدد مفهوم الخصوصية :**

فأية خصوصية نقصد ؟. وهل يستوعب المتن الروائي المغاربي مثل هذا البحث ؟. السؤالان مشروعان. ومن شأن بلورة عناصر الاجابة الممكنة عنهما، أن يدشّن بداية صلة جديدة لنا بالابداع الروائي مغاربيا.

إن الحديث عن الرواية المغاربية من زاوية خصوصيتها حديث ممكن وله ما يُسوِّغه (5). فمستوى الانتاج الروائي والنقدي ما فتىء يعرف تراكما كميا دالا (6)، وتجارب الكتابة الروائية والقصصية ما فتئت هي الأخرى تعرف تنوعا في الأساليب والرؤى بل وفي الاشكالات ووجهات النظر التي تثيرها بالقياس إلى تلك التي طرحتها البدايات الناضجة والموضوعية للرواية المغاربية (7).

على أن هذا الحديث سيظل بعيدا عن المصداقية إذا هو لم يع بعض الالتباسات العالقة بمفهوم الخصوصية، وإذا هو لم يستند في خلاصاته إلى القراءة النقدية التأويلية للنص الروائي وللخطاب النقدي عنه كذلك.

فمن بين الالتباسات التي ينبغي توضيحها ما عسى أن توحي به الخصوصية من تفكير يقرنها بالأصالة، فهذا التفكير مغلق وبدون جدوى (8). ذلك، لأن الابداع الأدبي والفني شبيه بالعلم من حيث طابعه الكوني المتفتح، ومن حيث اتجاهه المنتظم نحو التقدم، ومن حيث طابعه التكويني حيث لا ينمو ولا يتحول إلا في شروط تجاوزه لذاته، ويصبح تاريخ تكوُّنه اذن هو تاريخ سيرورته وتحولاته المتتالية. فالخصوصية الأدبية لا تنبع من الارتباط بالأصل والوقوف عند حده، بل، وخلافا لما يمكن أن يعتقد هي النبوغ في إطار التراث الإنساني أو هي نوعية الحضور الابداعي في العالم المعاصر.

الخصوصية بهذا المعنى تحيل على شيئين : تحيل أولا على مجموع المميزات والظواهر التي بقدر ما تكشف عن فرادة أعمال أدبية بعينها وعن تميزها وتماسها الأقصى بالحاضر من حيث انه لم يكتمل بعد، بقدر ما تجعل من تلك الأعمال جديرة بالتداول بعيدا عن سياق تكونها وعن حدود منطقتها اللسانية. فهذه الأعمال المفردة وأشباهها تغني التجربة البشرية والمعرفة الانسانية ككل.

وتحيل ثانيا على مجموع الظروف التاريخية التي تشرط نمو تلك الأعمال وتطوراتها. ومن هنا يأتي الطابع التاريخي للخصوصية. فكل خصوصية هي خصوصية تاريخية على حدّ تعبير ميخائيل باختين، حيث لا يحقق الأدب تحولاته إلا بمقدار ما يستطيع أن يكسر الحدود الثابتة لما هو نوعي فيه.

جوهر الخصوصية إذن هو النزوع المتواصل نحو البدائل والاضافات. هذا الجوهر يصبح بمثابة بدهية في حالة الرواية، فهي «بطبيعتها غير قابلة للتقنين... إنها جنس يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبدا، ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها. فمثل هذا النوع لا يمكن إلا أن يغوص عميقا في نقطة الاتصال المباشر بالواقع المتشكل» (9).

إن قراءة الرواية المغاربية من زاوية خصوصيتها تستهدف البحث في إواليات النمو وفي جوانب التحول فيها، ما دام المتغير والنسبي هما اللذان يصنعان شكل الرواية ومستقبلها وليس الثابت أو المطلق. وتروم فضلا عن ذلك المساهمة ضمنيا في استشفاف جانب من المنطق الناظم للثقافة العربية في هذا الجزء من الوطن العربي الكبير ؛ نقول جانبا لأن الخيال واللغة يكوّنان بالتأكيد عاملين من عوامل هذا المنطق، ووسيلة من وسائل التعبير عن التجربة العربية مغاربيا. فالخيال شأنه في ذلك شأن اللغة والسلوك والنظرة إل الكون «له علاقة بالمناخ من جهة، وبمآسي التجربة التاريخية من جهة ثانية» (10).

## الخصوصية والتجريب :

نستنتج مما سبق أن البحث في خصوصية الرواية المغاربية ممكنٍ في حدود هذه الاشتراطات المنهجية ؛ فهناك علاقة بين المسألتين قوامها السببية من جانب والتجلي المتبادل من جانب ثانٍ: فتجديد النظرة إلى اللغة الروائية، ومحاولة إعادة تَنْبِيرها حتى لا تنقطع عن تيار الحياة، كلاهما ينهض باعتباره سببا لتميز الخطاب الروائي وتفرده ؛ والصيغ الأسلوبية والاجراءات النصية وسجلات الكلام التي يتم إنجازها فعليا في مستوى الخطاب بالقياس إلى ماضيه وإلى خطابات نظيرة له، كل ذلك ينهض بوصفه من أهم تجليات هذا التميز والتفرد ؛ وفي ملتقى هاتين السيرورتين تنبثق الفرضية التي توجد في أصل هذه القراءة وتوجِّه خطاها، والتي يمكن صياغتها كالتالي :

خصوصية الخطاب الروائي المغاربي من زاوية الاشتغال اللغوي تكمن في أن اللغة تحضر بهذا الخطاب بما هي منبع لتحرر المخيِّلة من قيود النظرة السلفية والتقليدية للغة، ومن إيحاءات الحظر والتحريم التي تقوم حائلا بين الكلام الأدبي وبين عناصر الدعابة والضحك والبوح وملء البياضات ؛ هذه اللغة تحضر أيضا بوصفها موضوعا للتشخيص الأدبي قبل كل شيء. ففي ضوء هذه الخصائص ندرك بوضوح سياق التراجع التدريجي للوظيفة الاحالية للغة، والاستعاضة عنها بهذا الدَّفْق غير المسيْطَر عليه أحياناً للوظيفة الشعرية الخاصة.

وبصدد ما يدْعم هذه الفرضية من نصوص، نستحضر هنا روايات مغاربية تعود في غالبيتها إلى الثمانينيات، ونفكر بالأساس تمثيلا لاحصرا في«الرحيل إلى الزمن الدامي» لـ مصطفى المدايني، «ن» و«أعمدة الجنون السبعة» لـ هشام القروي، «النفير والقيامة» لفرج الحوار، «مراتيج» لعروسية النالوتي، «مدونة الاعترافات والأسرار» لـ بوجاه صلاح الدين من **تونس** ؛ «عرس بغل» و«تجربة في العشق»لـ الطاهر وطار،«الجازية والدراويش»لعبد الحميد بن هدوقة،«التفكك»لرشيد بوجدرة،«نوار اللوز:تغريبة صالح بن عامر الزوفري»وما تبقى من سيرة لخضر حمروش» لـ واسيني الأعرج، «حمائم الشفق» لـ جيلالي خلاص، «زمن النمرود» لـ الحبيب السايح، «عزوز الكبران» لـ مرزاق بقطاش من **الجزائر** ؛ «بدر زمانه» لمبارك ربيع، «رحيل البحر» لمحمد عزالدين التازي «لعبة النسيان» لـ محمد برادة، «الفريق» لـ عبد الله العروي، الأبله والمنسية وياسمين» و«عين الفرس» لـ الميلودي شغموم، «دليل العنفوان» لعبد القادر الشاوي، «أحلام بقرة» لـ محمد الهرادي، «أغمات» لـ يوسف فاضل من **المغرب**. بين هذه النصوص، عدا ملامحها المفردة، قواسم مشتركة تدرجها في سياق كتابة مدارها حداثي بشكل واضح :

فالتشخيص الأدبي للغة يأخذ مياسم بحثٍ باللغة وفيها لاغنائها وتطويعها كي تحتضن الأسئلة المتناسلة، تلك التي يتداخل فيها الذاتي بالجماعي، والقومي بالكوني، والتراثي بالحداثي، والمعيش بالمستعاد، والتاريخي باليومي، والواقعي بالعجائبي. هذا البحث يغلب عليه طابع التجريب بوصفه وعيا بأن أشكال التعبير المكرَّسة روائيا استنفدت إمكاناتها، وأصبحت من ثمة جديرة بأن توضع موضع تساؤل وتشكيك (11). طابع التجريب هذا يحيل أيضا على مختلف الاجتهادات التي تفرزها النصوص ضدا على المعيارية، وتأصيلا لجنس روائي حواري، لا تكتسب فيه القوالب المتداولة قيمتها إلا بمقدار ما تخضع للمراجعة وإواليات التداخل والتفاعل التي تضفي على الشكل الروائي مرونته المورفولوجية، وقابليته للتوالد المتجدد. إن التجريب بهذا الأفق يؤلف بين كونه تقويما لتجارب الكتابة المنجزة وحكما عليها، وبين كونه تأسيسا لأشكال لم تكتمل بعد، لأنها توجد في حالة تماس قوي مع غيرها ومع الحاضر.

لقد بلغ التجريب لدى الكتاب وبعض النقاد بتونس، درجة من السعة والامتداد تجعل منه حركة نظيرة لما يشبه حركة الطليعة أو النزعة العصرية في الأدب. ومن بين مؤشرات هذا المنحى حدَّةُ التمرد المعلن على القوالب والأشكال القائمة، وما يكتنف الكتابة أحيانا من غموض مبالغ فيه يكاد يتحول إلى ما يشبه الاستيحاء السوريالي دون سياق مقبول، وهذا الانغماس المفرط في الدعوة إلى «سلوك طريق ثالثة هي طريق الواقع التونسي، والمجتمع التونسي، والتاريخ التونسي، والمعاصرة التونسية، والخلق التونسي، هي طريق التونسة بكل اختصار» (12)، وعدم التصريح بميثاق الكتابة على ظهْر الغلاف ولا على صفحات الافتتاح الداخلية.

في حين ظل التجريب بالجزائر والمغرب، إلا في حالات جد قليلة (13)، أقرب إلى أن يكون مرادفا للنزوع الحداثي في نطاق الوعي بحدود التجريب ذاته. وبعبارة، فالتجريب في الكتابة الروائية بالجزائر والمغرب لا يحمل بعدا مأزقيا مبالغا فيه (14). إنه يقترن بدل ذلك بالرغبة في تأصيل منظور جديد للأدب في علاقته بالواقع وبالايديولوجيا، منظور يتعامل مع الكتابة من حيث هي قيمة في ذاتها، ويشكل لذلك نقطة التقاء بين التجريب بوصفه موقفا وتصورا، وبين الأشتغال اللغوي روائيا بوصفه تعبيراً وموضوعاً للتعبير في الآن ذاته.

## الرواية المغاربية والتشخيص الأدبي للغة :

في سياق هذا الطابع التجريبي العام، يبرز التشخيص الأسلوبي للغة بما هو علامة دالة على خصوصية الخطاب الروائي المغاربي. وهناك ظواهر تجلي ذلك، نوجز أهمها فيما يلي :

1. اتجاه الروايات نحو التقاط اللغات واللهجات والرطانات التي تتفاعل في رحم المجتمع وتتناسل في نسيجه مولِّدة «لغة أخرى» ؛ وهذه الأخيرة تجسد في تقديري بذور وعي لغوي جديد آخذٍ في التبلور، أو تجسد على الأقل بذور تعامل جديد مع اللغة. فاصطناع الدارجة في التعبير مثلا أو المرددات الشعبية وأصناف اللغات الجماعية الفئوية أو المهنية أو الجهوية، هذا الاصطناع لم يعد بالشيء العارض المقترن بحوار الشخصيات المنتخَبة تخيُّليا من الأوساط الدنيا. ولم يعد يَتغيَّى تحقيق

المطابقة، ولا تجذير الايهام بواقعية النص من خلال ما يعرف بـ «اللغة الثالثة». مثل هذا التوظيف أصبح يقوم بدور تكويني أسلوبي وتناصي. يتعلق الأمر بـ :

★ تحقيق تنويع أسلوبي يتغذّى من بلاغة العامي والمأثور واليومي، ويقع ذلك في الحدود التي يثري بها تنوع الأساليب الموقف، التعبيري للغة الأم بالنسبة للابداع. ومثل هذا التلوين يساهم في الصوغ الحواري للنبرات التي تمثّل في الواقع تباين المتكلمين بحسب نظام التراتب الذي يندرجون ضمنه، ويتفاعلون في سياقه سلبا وإيجابا.

★ رصد بعض مستويات التعدد اللغوي التي هي التعبير عمّا يخترق التشكيلة الاجتماعية من تناقض وتراتب ومفارقة. وإذ تعنى اللغة بالتشخيص الروائي لصورها المتداولة أو «الشعبية»، فلأن ذلك يتيح للخطاب إمكانية تصوير مناطق الظل من أنماط الوعي في تساكنها وتصارعها وتوترها. فهذه الصور اللغوية تملأ الذاكرة الجماعية، ومن ثمة فلا يمكن إغفال الأهمية التي لاعادة إبرازها أدبيا ؛ فعدا قوتها التداولية، فهي تختزن سجلات كلامية قيمتها التعبيرية والتصويرية لا تنكر.

إن تنشيط الذاكرة الجماعية عبر تشغيل مخزونها اللغوي يساهم ضمن عناصر تشكيلية أخرى في بناء صلة إبداعية مميَّزة مع ما في الذات ومحيطها من بياضات، ومع ما في اليومي من حيوية وتدفق وتصدُّع متباين الأوجه والمظاهر. وهذه بعض الأمثلة :

أ. فبنية المثل الدارج الموظَّفة في رواية «اللّاز» للطاهر وطار ليست مجرد لازمة قولية غايتها التقطيع والتزيين أو أنْ «تعكس من بعض الوجوه فلسفة التفكير لدى الشخصيات الروائية»⁽¹⁵⁾. إن بنية المثل تُجرِّد لغة خطاب البطولة الملحمية من تقريريته ومن زمنيته المباشرة، وتدفع به إلى نوع من الاستغراق، بما أن المثل يتخلّى عن سياق ولادته، ويُعاد توظيفه بشكل جديد يباعد بينه وبين فكرة المغزى أو العبرة، ويضفي على الرواية طابعا أطروحيا وإشكاليا. في حين يأخذ المكون الاستشهادي من خلال شخصية الرسول وقصته في غار حراء، ومن خلال تيريزدي غيرو بطلة فرانسوا مورياك بُعْداً مِرْآوياً في مستوى الدلالة، وشعريا في مستوى التعبير. وقوام هذا الأخير هو تصوير الأبعاد والظلال النفسية والفكرية التي تضطرم بها مخيلة الشخصيات وهي في انتظار الموت. فالاحالة التصويرية هنا تجسِّم بشفافية لفظية وتركيبية هذه الظلال بعيدا عن الاخبار وعن المباشرة.

ب. وفي رواية «لعبة النسيان» لمحمد برادة نلاحظ أن حضور الدارجة المغربية يغطّي مساحة لا بأس بها من فضاء النص. هذا الحضور يتم بشكل متصل أحيانا ومتقطع أو مبثوث بين ثنايا اللغة الأم أحيانا أخرى. غير أن وظيفته الجمالية والتصريف الابداعي لخصائص الدارجة ومقوماتها لا جدال فيهما. فالطابع الذي تُشخَّص به الدارجة يمتح سماته من لغة الحكاية. فالسرد يقوم على اقتصاد لفظي قوامه الايجاز والاثارة معا ؛ فالجمل قصيرة، وتقطيعها يخلق حالة تشويق مضاعف، بفعل بروز نبرة المتكلم وما يدل على خصائصه النطقية ولهجته الاستعلائية تجاه كليمه. هذه الجمل توشّى أحيانا بصيغ أسلوبية نمطية تَرِد في افتتاح الكلام أو عند لحظة تغيير مجراه من قبيل «اسمعْ أسيدي مولاي»، أو باستدراج الحكاية كلها نحو ما يشبه قالب الحكمة والاعتبار في خاتمة الكلام «تَيْخص الواحد يعرف يْخَدّم عقلو أسيدي مولاي...»، أو باصطناع تقنية التضمين حيث يدرج السارد في صلب الكلام حكاية من الماضي البعيد ينير بها واقعة من الماضي القريب المسترجع (المنامة المنسوبة

لعلي بن أبي طالب عن حوار حلمي له مع الرسول عن القرن الرابع عشر هـ). وفي جميع الأحوال يبدو التشخيص اللغوي الدارج حريصا على إثارة انفعالات المخاطب المتخيل والمفترض وإشباع فضوله وحاجته إلى الالتذاذ بما يسمع.

إن الدارجة في سياق هذا النص تخلق تموُّجا في التشخيص اللغوي قويَّ الدلالة. وهي بذلك بمثابة عنصر إضاءة متفرِّدة للذاكرة الشعبية ولصور اختزانها للحدث وتفاعلها معه وتَنْبِيرِه روائيا بعد ذلك. وتتأرجح صور هذا التنْبير في «لعبة النسيان» بين اصطناع القَصص تعبيرا عن بطولة وهمية متوخاة، وضداً على ضعف قسْري واقع، وهو ما يشي الكلام بنغمة يأس متولِّدة عن النظر إلى تقدم الزمن بوصفه تقهقرا (كلام شخصية سِّي ابراهيم) ؛ واستعمال اللهجة السوقية المبتذلة بما تقوم عليه من سباب وشتْم عاريين من كل مواضعة، ضداً أو تعويضا عن دونية اضطرارية لواقع عنيف ومهين (كلام البغايا) ؛ والميل إلى الدعابة والمرح المشْبَعين بالتلقائية والمهابة معا (كلام لَلَّا الغالية الأم تجاه نساء البيت وَوِلْدَانِه).

ج. وتتميز رواية «**مَا تبقى من سيرة لخضر حمروش**» لواسيني الأعرج باشتغالها البالغ على المرددات الشعبية وما يقترن بها من أجواء التجمهر والاحتفال من قبيل الأغاني ووشوشات المتسامرين وإنشادات الأعراس والمواسم. مختلف هذه الصور توجِّه الأسلوب تركيبا ومعنى نحو **البوْح** بما في الأعماق من انكسار وتشوُّه وتوق صميم إلى الأنعتاق و«الخروج» من دائرة العطب والعجز :

«واه... يا واه... أنا يا مي...
دير لجام، باش نربط فمي...
واه... يا واه...
راني فنيت... راني فنيت...
باغي نهدر... باغي نهدر» (ص 9) ؛

«دَقَّة تابعة دَقَّة... وشكون يحل الباس ؟ [؛] لَا تْلُومُونَا في الغربة يا هذا الناس... لَا تْلُومُونَا في الغربة...» (ص 120 / 121) ؛

«قولوا لحبابي ارجعوا... وندير جلسة وتكون أصلها شاوية». ـــ «بركات يا الشيخ... بركات... التبريحة من عند سراقْة العنب... عرمة السميد للّا الروخا... وفي خاطرك ياعيسى القط... والرقصة معها مدفوعة... خمسون دينارا للشيوخ، ربِّي يخلف» (ص 176).

في هذه المقاطع وأشباهها ثلاث ظواهر تستأثر بانتباهنا وهي :

★ قابلية الكلام الدارج للأشتغال المجازي انطلاقا من صور البلاغة العربية. فبنية الملفوظات تقوم على المزج بين الإخبار والانشاء المصرَّفين بعيدا عن مقتضي ظاهر الكلام، وتستعير لذلك صيغ التوجُّع والتحسر، والاستفهام الانكاري، والنهي الاستبعادي، والأمر والنداء الاغرائيين ؛ وتتوسل بذلك للتأشير على وحدة المتكلم وذوبانه في كلامه النحيبيِّ المنحى والانشادي أو الصُّراخي الأداء.

★ تقطيع الجمل وفق نظام تلفُّظي شبيه بالازدواج. فالملفوظات في تتاليها تنبني على التكرار والتجنيس والتلاعب بأدوات الوصل والفصل البلاغيين. هذا التقطيع يضفي على الكلام سمات حوارٍ

داخلي، لكنه مقول بصوت عالٍ وفيما يشبه موكبا إنشادياً ينذر بفاجعة ما، أو يتوق إليها.

★ حضور عناصر خطابية غير لفظية تندرج في صلب المقاطع أعلاه وتصاحبها وتتممها، والسارد هو من يقوم **بتَلْفِيظِها** والتأشير عليها في مطلع الكلام أو في عقبه أو في ثناياه. وهكذا، وربما بسبب ذلك، ينتظم المتلقي المتخيَّل والمتكلم وخطابه في سياق الدائرة نفسها ؛ دائرة الاحتفال الطقوسي المقام فوق شفا هَاوِيَةٍ غير منظورة، لكن الكلام المُغَنَّى أو المنادى به، وصداه الذي يتردد خارج حلبة الرقص، وانحباس الأنفاس وتوجُّسها من غموض نهاية المشهد، كل ذلك يوحي تصويريا بأن الفضاء بالفعل، يوجد فوق شفير الهاوية إن لم يكن قيد السقوط.

هذه الظواهر متضافرة تكشف عمَّا يميِّز المرددات الشعبية الموظفة روائيا من بوْح. إنها ميزةٌ تضاعفُ من النبرة الذاتية للكلام وتُقوِّي توجهه الشعري. هذا التوجُّه يستعير معجمه وإيقاعه من سجلِّ الخطاب الانفعالي المقدَّم هنا في شكل انفجارات تلفظية ومشهدية. فنحن إذن بصدد لغة شبه طقوسية في أنينها وتموُّجِها وتبدُّل نغماتها، وسعيها كلا نحو «التطهير الداخلي»، ونحو اختزال الذات في الكلام والرقص معا، أو في تحويل الأغاني والمرددات إلى نفوس وذوات قائمة الوجود.

د. وفي رواية «**الفريق**» لعبد الله العروي تُستعمل الدارجة بشكل مغاير وظيفةً وقالباً ومعنى. فهي تضطلع، إلى جانب وظيفتها التناصية، بتأكيد ارتباط الرواية بالحياة اليومية ؛ ومن هنا تمتزج باللغة الأم وتأتي مواكبة لها بطريقة خطية تارة وبتقاطع معها تارة أخرى. وفي سياق تأكيد هذا الارتباط تعمل الملفوظات ذات البنية العامِّية على تعيين صور المتكلمين عن بعضهم البعض وأوضاعهم تجاه الخطاب أو موضوعه : «والله صدفة عجيبة. أنا أبحث على كيف نجمع أولاد البليدة، وأنت لقيت الوسيلة... قدرة ربّانية. تعمر يا فقيه تعمر... هذا يوم ضاوي، يوم جمع الجمع» (ص 38).

« ــ كيف حالك أميمتي ؟
ــ الحمد لله. رنا نعدي مع الأيام : (...)
ــ والأخبار ؟
ــ من عندك يا وليدي.
ــ ردّوا لي حوايجي كلها... قالوا القضية هي هي... ما عندهم شي به يقبطوا ولا شي عليه يطلقوا. قالوا : احنا أطلقنا الكل ولكن القضية تبقى مفتوحة لا بد، مازال عندنا شك.
ــ وليدي وحده عندهم فيه شك.
ــ قالوا : لازم نتحفظ بواحد... هو الراس.
ــ ايه المسطر مسطر.
ــ قالوا المخرج معروف. يعمل بحال الناس ويتوسل. عنده عايلة... أم عجوز وطفل صغير. (...) قالتْ أم شعيب وكأنها تتابع كلامها هي : ــ جاني الوكيل ومشيت معه عند وليدي وكلّمته ورغبته. جوابه هو هو ما تغيَّر. الغابر أحسن من الظاهر في هذا الوقت. أنسوني. فايق وحده فكروا فيه» (ص 362 ــ 363).

في المقطعين معاً اتجاه واضح نحو تفصيح الدارجة أو بالأحرى نحو التقريب بينها وبين الفصحى، وسواء في ذلك الخصائص النطقية، أو وسائل الأداء، أو القابلية لعلامات الاعراب وعدمها

في الآن ذاته. وعملية التفصيح هاته تؤثر باروديا على الدارجة إذ يتم تحويلها في مستوى المعجم والتركيب لتؤدي محتوى عالما مستمداً من تمكير إشكالي مبني على حصيلة ثقافية عميقة وتجربة حياتية غنية :

فـ «أنا» في المقطع الأول، لا يكتمل ولا يدرك هويته بما هو ذات إلا بتواصله مع «أنت» في تألق حضوره واستعداده للتبادل الحواري الذي يوجد في أصل أي بحث ممكن عن هوية يُراد استعادتها وصياغتها من جديد. وبعبارة، فالسؤال الذي يشغل بال المتكلم (كيفية جمع شمل أهل البلد)، يجد جوابه على لسان المخاطب (تأسيس جمعية لإحياء الرياضة بالصديقية).

والبراءة والقدرية اللتان تبدو عليهما أفكار الأم ومشاعرها تجاه ولدها المعتقَل بدون سبب معروف، تقابلهما المساومة والاستدراجُ نحو التسليم بخطيئة لم تُرْتَكَبْ المميِّزان لتفكير رجال السلطة المحكومين بذهنية الملفات الأمنية التي لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد. وضدا على هذين الصنفين من التفكير يُشْهِر سرحان ضمنياً حكْمته عن أن الاحساس بالظلم يدفع بصاحبه إلى التصلُّب في الرأي والتشدُّد في الموقف مهما تكن المراهنة على نفاد صبره، ويستعيد شعيب الثنائية الصوفية المعروفة عن الظاهر والباطن لما تحيل عليه من توق الانسان في لحظة ما إلى أن يحيا في حالة كمون في انتظار ولادة جديدة.

إن توظيف الدارجة في «الفريق» يساق أيضا مساقا حكائيا. فهو توظيف يراعي بحرص شديد الجوانب الاصاتية والاشارات النطقية، ويعتمد بشكل متواتر على ما يميّز الدارجة من تركيز وجنوح متعمَّد نحو التلميح : فالجمل جدُّ قصيرة، وتوجد مُخْتَزَلَة في مستوى التركيب إلى الحد الأدنى الذي يجعلها مفيدة بالمعنى النحوي، والضمير يمثل العمود الفقري في كل ملفوظ، فهو لذلك يعتبر مظهرا آخر لبلاغة الايجاز والتلميح، وهو قبل ذلك مكوِّن أساسي في لغة التداول اليومي. وما يثير الانتباه بخاصة هذا الحضور المميِّز لضمير الغائب في إحالته على الذي يملك القوة والنفوذ. فمثل هذا الاستعمال شائع في الأوساط الشعبية بالمغرب أثناء الحديث عن السلطة أو رموزها ؛ فلا أحد يستشعر في نفسه الحاجة إلى الاستفسار عما يحيل عليه هو أو هم أو واو الجماعة في الفعل الماضي، لما يقوم بين المتكلم والمستمع من سنن تواصلي قلَّما يخطىء فهم المقصود في مثل هذا السياق. وعلامات الوقف لها أيضا بحكم دقة استعمالها، دور هام في بنية الملفوظات وعلاقاتها الدلالية. إنها تزيل الالتباس الوارد في مثل هذه الصيغ ذات التركيب الموجَز والممعنة في الأشتغال على الضمير.

وبين هذا وذاك يبدو الكلام مدموغا بنبرة من يصدر عنه ووضعية تلفظه : فنبرة الابتهاج والاحساس بالظفر المهيمنة في المقطع الأول وهو خاتمة الفصل الأول من الرواية مبعثها روح المبادرة التي ألفت بين شخصيتي أغرام وشعيب ؛ في حين تقترن نبرة الحزم والاحساس بالحاجة إلى القُبور والانزواء المميزة لفقرات من المقطع الثاني وهو من الصفحات الأخيرة من الرواية، هذه النبرة مبعثها ما آلت إليه المبادرة من فشل وإجهاض بعد أن «حُلَّ الفريق وحُرِّم اللعب خمدت النار وعاد السكون همدت الأرض واستقر الكون لن أخاطب ذات الاسمين لن أتكلَّف بفايق. ترجع به الفراش كحشية مطاط طفت على وجه البحر في صهد صيف جاء بعد شتاء ممطر» (ص 367) ؛ وتقف لهجة اللزوم والنفوذ المقترنة بضمير الغائب المحيل على رجال السلطة حائلا ومبررا في الوقت ذاته لما يميز لهجة سرحان من هدوء و«تعقُّل» ومواساة تجاه الأم في لهجتها المنكسرة والمشبعة حزنا وحنينا (16).

مجمل هذه الصور التشخيصية تضفي على استعمال الدارجة بالرواية ملامح تصله بسجلّ الخطاب التقويمي الذي بمقدار ما يُقوّي ذاتية الكلام بمقدار ما يساهم في إلقاء ضوء جديد على اللغة نفسها. والعنصران معا ينتشلان هذا الاستعمال من قيود النظرة السلفية للغة، ومن قيود ما يعرف بـ «اللغة الثالثة» التي كثيرا ما انتقدها عبد الله العروي، وذهب إلى القول بأن استعمالها لن يُودّي إلى أيةنتيجة سوى الحيلولة دون استمرارية مقروئية النص الروائي (17).

هذه الأمثلة تبرز وجود منحى جديد في العلاقة بين الرواية بوصفها جنسا أدبيا «راقيا» ومركّباً، وبين سجلات لغة التداول اليومي والشعبي بوصفها تنتمي إلى عوالم «الهامش». فعلاقة التعالي يُستعاض عنها هنا بالتنشيط الابداعي لهذه السجلّات، وعنصر المطابقة الواقعية يُستبدل بالتأصيل الجمالي لهذه «اللغات» الفاقدة لسلطة الكتابة. هذا التأصيل يمثّل أحد المسالك الضرورية لأغناء العربية الفصحى، اللغة الأم للابداع، ولتأكيد قدرتها وحاجتها إلى الانفتاح على ما يجاورها من لغيات، وإعادة تَنْبِيرِهَا بما يتيح لهما معا إمكانية أعمق للتجدد والتطور والمواكبة. غير أن الوجهة العامة لهذا التأصيل بعيدة عن أن تكون هي «تفتيت» مركزية اللغة الأم بطبيعة الحال. بدل ذلك يقتصر الأمر على البعد التناصي الذي يخصب شكل الرواية ويعيد النظر فيما يُبلوره من منظورات بصدد اللغة والكتابة قبل كل شيء. وهنا يكمن التجلي الأول لخصوصية الرواية المغاربية من زاوية التشخيص اللغوي، وهو ما يدفعنا إلى طرح باقي التجليات ومنها :

**2.** اهتمام الروايات بتهجين جسمها النصي بمقامات تلفظية متباينة ومتعارضة أحيانا، وبارودية نقدية في الغالب. هذا التهجين يساهم في تكسير أحادية الملفوظ ويحدُّ مِنْ «نقاء» الشكل الروائي ومعياريته. فالفسيفساء التي تبدو عليها روايات هذا الاتجاه تفترض حوارا جديدا بصدد مسألة التجنس وما يرتبط بها من وعي الكاتب وشروط إدراكه لقضايا التركيب الأدبي ومقولاته الجمالية. مثل هذا الوعي يندرج في صميم الفعل الثقافي المتميز : فعل تحقيق الجدل الخلاق بين مبررات تقويض أشكال تقليدية ومكرّسة، وبين الرغبة المشروعة في توليد أشكال روائية محوَّلة ومُعدَّلة بانتظام ؛ بين ذاكرة الجنس الأدبي وسيرورته التاريخية، وبين حاضرهِ غير المكتمل والموجود في حالة صيرورة تجاه القيود الشكلية والتيمِيَّة التي تفرضها لغة هذا الحاضر بالذات، طبيعية كانت أم اصطناعية. وعبر مواربات هذا الجدل ندرك بوضوح خطاب المؤلِّف عن إبداعه وعن صورة الكتابة والتأليف الأدبيين لديه، وندرك أيضا عمليات التداخل النصِّي في حوارهما الذي يتجاذبه التنافس والتعالق والتناقض أحيانا والتكامل في الغالب.

لقد أمسى النقد الذاتي للخطاب ظاهرة ملحوظة ما فتىء حضورها يتسع، ودورها التكويني يزداد أهمية في نصوص الرواية المغاربية. فالكتابة في روايتي «**ن**» لهشام القروي، و «**لعبة النسيان**» لمحمد برادة تجادل إوَالِيَاتِها، وتجعل من الحوار بصدد الأجراءات السردية والعلاقة الممكنة بين الرواية وبين الحقيقة والوهم والتخيُّل خاصية تميِّز إبداعهما الروائي. وذلك هو ما يسوِّغ إدراج شخصية المؤلِّف داخل بنية النص حيث تجادلها باقي الشخصيات الروائية. وتأخذ هذه المجادلة صبغة مكاشفة تزيل «القناع» عمّا يعتبر في المنظور الكلاسيكي من خبايا الابداع الأدبي والأسرار الموقوفة على «عبقرية» الأديب. إن الكتابة من زاوية نقدها لذاتها تنفصل عن هذا المنحى «السرّي» إذ تُسَوِّدُ بياضاتها حروفاً تضيىء ذاتها من الداخل.

وفي «**الفريق**» يخصص عبد الله العروي الفصل الثاني عشر من الرواية ليثير بشكل قصصي أخّاذ، نقاشا مُفصَّلا عن الكتابة، لكن من زاوية أزمتها. والملامح التي يتم التركيز عليها لمساءلة أزمة الكتابة هاته، تهم انقطاع الكاتب ولا استمراريته، أو غياب الموضوع الروائي وفقدانه، أو تكراريته ودورانه على نفسه بطريقة تراكمية تجعل منه «كوكتيلا» عجيبا تتلاقى فيه اللمسة الواقعية بأخرى رومانسية، بثالثة انتمائية وتتدافع فيه الدمعة والابتسامة والغضب. إن المؤلف يطرح ضمنياً عبر مواربات هذا النقاش المطوَّل، الحاجةَ إلى شكل جديد للكتابة القصصية والروائية. فأبطال هذا النقاش كتاب ومبدعون متخيَّلون يجمع بينهم الانتماء إلى البحر الأبيض المتوسط، ويوحِّدهم التفكير في الكتابة بما هي «سلطان منهار»، وتستضيفهم مأدبة بأحد مطاعم طنجة. والخيط الناظم لما يَرِدُ عل ألسنتهم من تعليقات وإشارات متبادلة، هي التلميح إل ما يدعوه عبد الله العروي في سياق آخر «**رواية الشعور**» التي هي البديل الممكن الذي يظل موجوداً بعد أن «انتهت روايات الحركة والمغامرات والوعي والواقع والتاريخ». مدار الكتابة من خلال هذا الشكل هو «البحث عن النغمة»، وما يبرِّرها هو التعبير عن شيء لا يمكن «التعبير عنه بالتحليل العقلاني». وفي حوار سابق على الرواية أوضح العروي أن رواية الشعور هي الرواية التي تُعنى بقضايا التعبير من قبيل الحبكة والشخصيات وأكثر من ذلك وربما قبل ذلك تعنى بقضايا اللغة. «فالقصاص الذي لا يهتم باللغة ليس قصاصا. قضية اللغة أساسية (...) فاللغة هي المعطى، هي عالم الفنان». (18)

ويحرص الطاهر وطار عل الاطار الكلاسيكي ليقدم مثل هذا التصور عن الكتابة الروائية. فهو يختار خطاب المقدِّمات ليسائل الكتابة بأسلوب مباشر في ضوء علاقتها بالشكل، وبالسيرورة الزمنية للكاتب، وللحركية الاجتماعية التي هو عضو فيها. وفي ضوء ذلك يصوغ وجهة نظره بصدد «اشتراطات» الكتابة وصلتها بالحقبة الزمنية وبمادة التأليف المتخيَّلة. ذلك هو شأن المؤلِّف في «**اللّاز**» و«**الزلزال**» و«**تجربة في العشق**».

أما التداخل النصِّي فيستأثر بمساحة واسعة من فضاء النص الروائي المغاربي. إنه يأخذ صيغا مختلفة كلها توحي بوجود فهم جديد للنص الروائي وبالموقع الذي يشغله المكوّن اللغوي في سياق هذا الفهم. فمحمود المسعدي في «**حدَّث أبو هريرة قال...**» يستعير من الحديث والخبر بوصفهما أقدم أشكال السرد التراثي، قالبا تعبيرياً يستهدف بلورة طريقة في السرد تقف عل الضد من طرائق السرد الغربية وتسعى لتأصيل موقف معارض لتيار التغريب. ومن خلال هذا القالب يفسح المؤلِّف المجالَ أمام اللغة الروائية لتأخذ بعداً تأمليا صوفيا وشعريا مغرقا في القدم ومعبراً في الآن ذاته عن دلالات الشعور والفكر الحديثين.

غير أن هذه الصيغة في توظيف السرد التراثي تظل في طابعها العام خاضعة لمقتضيات الكتابة الاسنادية التي ينتمي إليها الحديث اصطلاحا وتاريخا. وبسبب ذلك يقع هذا النص في مفارقة تعوقه عن أن يكون تجاوزيا في محاورته للتراث السردي (19). فالنص وإن كان مشدودا إلى عالمين ومتوترا بين ثقافتين، والقالب الأدبي وإن كان فاقداً لنقاوته التراثية، فهما معا يشتغلان جماليا انطلاقا من تصور قِوَامُه أن ليس هناك في نظر المؤلِّف «أطرف من جدة القديم» (20).

وما يفضل لمثل هذا التوظيف هو قيمته التاريخية من حيث إنه يدشن منحى جديدا في الكتابة

يتيح للغة الروائية أفقا تجريبيا وذاتيا كان له شأنه بالنسبة لوضع الكتابة السردية في نهاية الثلاثينات، وبالنسبة للجهد التحديثي لأدباء الطليعة بتونس خلال الستينات وبداية السبعينيات، وأفكر بالأساس في رواية **آلانسان الصفر**» لعز الدين المدني.

ففي هذا النص وما تلاه من أشباه تتخذ الكتابةُ من تفجير القوالب القصصية التقليدية والبحث عن إعادة صياغة تماسكها النصي مداراً لها. وفي ضوء ذلك تعبِّر الذات عن نفسها أو بالأحرى تبحث عنها من خلال عالم اللغة والأشياء. وفي مجرى هذا البحث يصبح الأسلوب مبنياً على أساس التداخل. وهكذا تتشابك عناصر لفظية بأخرى غير لفظية ؛ وتتجاور الملفوظات بالرسوم والجداول، وتقطيع الجمل ونظام تتاليها بالأطر والأشكال الهندسية ؛ وتتناظر علامات الوقف والعنونة التي تستلهم الخط والرسم القرآنيين بما يشبه بنية التأليف المزدوجة التي تجمع بين المتن والحاشية.

إن التشخيص اللغوي بما يقوم عليه من تعالقات أسلوبية وإلحاح في طلب الصور والرموز وزخارف الكلام، كل ذلك يصل في «**الانسان الصفر**» درجةً من التشبُّع، يبدو معها هذا التشخيص كما لو أنه يستنفد طاقته وهو لا يزال بعدُ في بداية انطلاقه. من هنا يأتي ذلك الطابع المأزقي الذي يميِّز هذا المنحى التجريبي في الكتابة. فهاجس البحث والمغايرة يصطدم بهوس الأسلبة والمغامرة الشكلية. وهذا الهوس يصدر في الغالب عن تحفيزات إيديولوجية مفرطة. يتعلق الأمر إذن بفضاء تناصي مونولوجي. والحالة هذه، فالخطاب المُحَاكَى يشتغل بوصفه سلطة تعوق الخطاب المُحاكِي عن أن ينفي الأول، وعن أن يُبطل تأثيراته السلبية.

إلا أن أهمية هذا النص ومجمل التيار الذي تبلور من حوله تكمن بالذات في وضعه المأزقي. فالجيل اللاحق من الكتَّاب سيبني حضوره الأدبي عل أساس الوعي بما يفترضه هذا الوضع من تساؤل ومراجعة بحثا عن كتابة تحولية ذات أفق تجاوزي. وتقدم رواية التمانينيات مثالا لهذا الاتجاه.

فالتعالقات النصية والأسلوبية في روايتيْ «**النفير والقيامة**» لفرج الحوار و«**مدونّة الاعترافات والأسرار**» لـ بوجاه صلاح الدين تتميز بصبغتها الحوارية وبتوجهها الساخر. وبينما يستعير **الحوّار** أسلوب الترتيل والتوغّل في أعماق الكلام المعتَّق ذي الايحاءات القرآنية والشعرية، يستعير **بوجاه** قالب اللغة التراثية الكلاسيكية وبخاصة قوالب فنَّيْ الخبر والترسُّل ونثر المعرِّي. وفي الحالتين معا هناك تناولٌ بارودِيٌّ للصور اللغوية التي تتمُّ محاكاتها. ويتحقق ذلك عن طريق تحويل اتجاه مضمون الرسالة و«تشويهها» من خلال اللعب بالكلمات وإحالاتها وإضفاء الصبغة النقدية عليها.

والصورة ذاتها نلاحظها بشكل شَذَرِيٍّ في روايتي «**عين الفرس**» لـ الميلودي شغموم و«**أحلام بقرة**» لمحمد الهرادي. فَفيما يستعير شغموم قالب خطب الجمعة والرسائل الديوانية، يستعير الهرادي بعض مقومات الأسلوب القرآني ويحاكيها لفظيا بطريقة بارودية. وفي الأسلوبين معا يحتفظ القالب الروائي الجديد بسابقه، فينتقده من الداخل وَيفرغه من وظيفته المعهودة ويمكّنه من تمرير خطاب جديد يكسر وثوقية اللغة ورتابة إيقاعها.

ونفس الظاهرة نجدها بشكل تفاعلي في «**نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري**» لواسيني الأعرج. فالرواية تقيم تعالقا نصيا متعدّد المستويات مع سيرة أو تغريبة بني هلال ابتداء بالعنوان، ومرورا

بأسماء الأعلام والاقتباسات النصية، وانتهاء بالخطاب الواصف الذي يضع كل ذلك موضع نقد ومعارضة يساهمان في توليد شكل روائي جديد ينهض على انقاض شكل السيرة القديمة.

إن العلاقة بين هذه القوالب والأساليب المتغايرة والمتساكنة داخل النص الواحد تتسم بالتوتُّر. وإذ يُكرِّر الخطاب الجديد خطابا سابقا عليه فلكي ينفيه باروديا، ناسجا عبر ذلك نصا معارضا للأول ومتجاوزا له في الآن ذاته. وإذا كان الوضع الشذري أو التفاعلي لعلاقَتَيْ التوتُّر والنفي يجعل من محاورة التراث السردي أحد الامكانات المتاحة للخطاب وللتشخيص اللغوي كي يتجاوزا ذاتيهما، فإن الوضع المهيمن لتلك العلاقة قد يفضي بهذا الحوار أحيانا إلى أن يصبح بدون مخرج. فحِدَّة الاحساس بتصدعات الهوية وانفلاتات الذاكرة وما يكتنفها من حنين وإيغال في الذاتية واستنهاض «للبدايات»، قد تتحوَّل إلى عائق للنص ولغته عن التماس القوي بالحاضر الذي هو قيد التشكل، وتُمسي معاصرتهما لذلك في حالة تهديد.

وينهض المكوِّن الاستشهادي بوصفه أحد تجليات التناص أو بالأحرى أحد عناصره الأكثر فعالية في دعم الايهام المرجعي وتنشيط اللغة الجماعية والفردية بالرواية المغاربية. ويستوقفنا من ذلك بالخصوص ما يتصل بالاحالات الشعرية تصريحا أو تضمينا، وبحكايا الطفولة ومرويات الجدَّة، وبالترميزات التي تنتج عن إعادة توظيف أعلام أو مؤلفات أدبية أو وقائع وشخصيات تراثية أو تاريخية.

ففي «**أعمدة الجنون السبعة**» لهشام القروي تتوالى التضمينات التي تستعير أقباساً من شعر أراغون والسياب ودرويش. وفي «**النفير والقيامة**» ينحت فرج الحوّار تراتيله في مفتتح الرواية ويصوغها عل منوال نشيد الشاعر الفرنسي سان جون بيرس. وفي «**مراتيج**» تستحضر عروسية النالوتي على لسان الشخصية الرئيسية بالرواية بعض حكايا الطفولة وبقاياها الموشومة بالذاكرة منذ أن ردَّدت الجدَّة أصداءها على مسامع الطفل وهو لا يزال بعد في بداية دهشته ورعبه مما في الكون من ألغاز وأسرار شبحية. إن مثل هذا الحفر في الذكريات السحيقة يمثِّل نوعا من العزاء التصويري «تتسلى» به الشخصية الروائية في أزمتها تجاه سديمية الواقع الآني (آن السرد والاستعادة)، واستعصائه على الادراك بل وكبرِ حجمه بالنسبة لوضع البطل ووجهة نظره. وفي ذلك تشييد لعلاقة جمالية جديدة مع المتخيَّل الطفولي وصورته اللغوية الكامنة.

ومن هذا القبيل أيضا، تلك المشاهد الموحية والبالغة الشعرية في «**لعبة النسيان**» لمحمد برادة. إن أصداء الوشومات المترسِّبة بالذاكرة والمستعادة نصيا باعتبارها تُشخِّص لغويا ما قبل تاريخ الشخصية الروائية، هذه الأصداء لا تتعلق بالمسموع أو المروي، لكن بالمرئي قبل كل شيء. من هنا يأتي الطابع التشكيلي الخاص لأساليب هذا التشخيص. فالوصف يتخلى عن وظيفته التعيينية، ويجنح نحو الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية. والألوان والظلال والجو الطقوسي الفاتن هي العناصر التي يُؤلِّف نسيجُها الشعري صورة الكلمة التي يتم من خلالها تنشيط لعبة التذكر المسلِّية، لكن المرعبة أحيانا على حد تعبير الشخصية الروائية. ويستوي في ذلك مشهد «الجسد الأبيض الهامد المسجي فوق المَغْسِل» ومشهد طقوس «المشائفة» يحييها الأطفال والمراهقون والشبان وهم ينشدون أشعاراً فاتنة تصف الربيع خارج الأسوار تصف اللمسة الأولى ورعدة الحب، (...) وتصف رحلة الذين يعودون بعد موتهم، وانتظار المنفيين خلف الجدران يرقصون بلا توقف عدة أيام» (ص 148). الشخصية الروائية

تستمد من لعبة التذكر هاته الاصرار على البقاء ضداً عل نوايا الخنْق وتقليص دائرة التأثير. وفي ذلك ملمح أخر عن جِدة العلاقة بخيالات الطفولة وصيغ اشتغالها إبداعيا.

وفي «**اللّاز**» و«**عرس بغل**» للطاهر وطار تتوالى الاشارات والصور التي تحيل على الوقائع والأعلام التراثية والأدبية. هذه الاحالة تلعب دور المرآة بالنسبة للشخصية الروائية تجاه المأزق الذي توجد فيه، ودور البلاغة بالنسبة للأسلوب تجاه حاجته إلى الترميز وما يلوِّن ذلك من ظلال وإيحاءات تنبع من علاقات التناظر والتماثل :

فالاحالة على **تيريز دي غيرو** (21) في رواية «**اللّاز**» تحمل وظيفة رمزية مزدوجة، فهي المسافة التي تفصل زيدان البطل الاشكالي والمنخرط في الوجود من موقع إيجابي عن الانتهازية السياسية التي تريد أن تستغل الكفاح المسلح للاستقواء على الآخرين وتصفيتهم الواحد تلو الآخر. وجبهة التحرير في تمزُّقها وخلافاتها تناظر رمزيا **تيريز دي غيرو** وهي امرأة قاتلة وورعة ومتكبِّرة ومضطرمة في الآن ذاته، سممت زوجها ثم مضت إلى مصير قاس وبائس وعنيف. وتيريز دي غيرو حالة نظيرة لحالة الشيخ مسؤول جبهة التحرير والمكلف بذبح زيدان ورفاقه : كلاهما يفرز ما يعتمل في نفس جيل الكاتبين فرانسوا مورياك والطاهر وطار من أسى وقلق واضطرام، جيل فرنسا بعد الكومونة، وجيل الجزائر بعد 1954 تاريخ انطلاق حرب التحرير وقرارات الجبهة بالقاهرة. فالكاتبان معا يعانيان مأساة جيليهما. ثم إن الفن الروائي من خلال هذه الاستعارة يخلُق «فاجعاً» يُلوِّن بناء رواية البطولة الملحمية بظلال مأساوية تدشِن بعدا جديدا في الحساسية الروائية ينسجم تماما مع الموقع المزدوج لـ «اللّاز» بين الريادة وحاجتها إل موضوع وبطل إشكاليين، والتأصيل بما يفترضه من جهد في إبداع شكل أدبي متطور يرتكز على «**المفجع**» في الصياغة الشكلية للشخصية والحدث والحبكة في آن واحد.

والاحالة في «**عرس بغل**» على القرامطة وخلفاء بني العباس وغلمانهم وخولة أخت سيف الدولة والمتنبي وغير هؤلاء تنهض بوصفها تشخيصا أدبيا لما يميز بَحْثُ الحاج كيان عن ذاته من طابع مأزِقي حاد : «ترى مَنْ أكون اليوم. المتنبي، أو حمدان قرمط، زكرويه الدنداني، أو أحد خلفاء بني عباس أو أحد غلمانهم أو قوادهم ؟» (ص 5). ولعل التناقض ألذي تحياه الشخصية الروائية بين مظهَرَيْها الخارجي والداخلي وبين الممكن وتحقيقه هو العنصر الذي يجلِّي هذا المأزق. فالحاج كيان ممزَّق في هويته ومحكوم بدينامية عدم التطابق بينه وبين أناه وبينهما وبين المحيط. فقد تحوَّل من فقيه زيتوني وداعية لاقامة العدل وباحث عن كينونته الضائعة بين الرموز والدلالات والوقائع، تحول من ذلك إلى هزي بالماخور وأحد زبنائه و«حرَّاسه». فقد أصابه التشييىء وفقدان المعنى وصار لذلك أصغر من إنسانيته. والتوظيف الرمزي لأعلام الأدب والتاريخ والدعوة يخلُق «مفارقة» ساخرة تخص الرواية الواقعية الرمزية، وتؤشِّر على بعد جديد للحساسية الروائية يعدِّل موقف المتلقي «المرهق» بروايات موضوعاتها لاتكاد تتجاوز أدلوجة الشهيد وحرب التحرير.

إن عنصري المفارقق الساخرة في «**عرس بغل**»، والمفجع الملحمي في «**اللّاز**» كلاهما أصبغ على الكلام الروائي توجها تصويريا وشعريا ورمزيا بالغ الخصوصية. هذا التوجه يجعل من المكوِّن الاستشهادي عنصرا بانيا للشكل والدلالة ومرهصا برواية مغايرة.

وترد هذه الاشارات بنسبة أقل في «**أحلام بقرة**» لمحمد الهرادي لتؤدي وظيفتين : تقترن أولاهما بالبعد المرآوي وتقترن ثانيتهما بالتلميح إلى المنحى البنائي للرواية. فمحمد المبقّر بطل الرواية يستعير مقامه التلفظي أحيانا من وضْعيْ البطل في «تحولات الجحش الذهبي» و«حياة لاثاريودِي تورمِسْ». وفي تلك الاستعارة تلميح إلى أن «أحلام بقرة» تصطنع عدة أشكال أدبية لتوليد شكل روائي جديد، بعض هذه الأشكال مغرق في القدم وينتمي بعضها إلى مطالع عصر النهضة الأوروبية، ويرجع البعض الآخر إلى بلاغة القرآن ونمطيته الأسلوبية الخاصة.

ويستعير مصطفى المدايني في روايته «**الرحيل إلى الزمن الدامي**» بعض أعلام الفكر والأدب ويتخذ منهم رموزا لقراءة الحاضر. **فزركويه** الفقيه والداعية القرمطي المتوفي حوالي 295 هـ، يعاد توظيفه روائيا بوصفه «توقاً إلى الأفضل»، وتُضْفَى عليه لذلك صفة الأسطورة التي تستدعي التحقق والبحث. ومن هنا يصبح **زركويه** بمثابة البطل النموذج لشخصيتي **عدلي وريم** بطلي الرواية المستلهمين من الحاضر المعيش. وإذ يبحث البطلان عن إضفاء طابع الحقيقة والواقع على المثال الرمزي، فإنما يُؤَصِّلان بذلك بحثا عن هوية مفتقدة ما فتىء يؤرِّق الجيل الجديد من الكتاب بتونس. وفي مقابل هذه الاحالة ذات المرجعية العربية نعثر على استعارة أخرى ذات مرجعية أوروبية. يتعلق الأمر بالاحالة على **دانتي** في رحلته الشاقة بحثا عن استجلاء الأبعاد. ومن دون شك فإن النهاية لايجابية لرحلة **دانتي** في «الكوميديا الالهية»، وما يقتضيه البحث عن الهوية من توازن متوازن بين الشرق والغرب فيهما ما يغري بهذا الاستيحاء الأدبي البليغ. إن العودة إلى الماضي وقراءة الحاضر من خلاله في ضوء التمثيل الرمزي، ينهضان بمثابة معادل موضوعي للمسافة التي تفصل جيل مصطفى المدايني وهو من مواليد 1951 عن الحركة الوطنية إن لم نقل معادلا لاهتزاز صورة هذه الحركة وشحوب قدرتها الرمزية. فالمكوِّن الاستشهادي يلعب عدا دوره التناصي دور المرآة التي تعكس انشطار الشخصية الروائية بين ماض مفقود وحاضر غير مُمْتَلك.

يتضح من الأمثلة السابقة أن التهجين الكلامي والنصي بالرواية المغاربية يشتغل على محورين . يهيمن في الأول منهما نقد الخطاب لذاته وانفتاحه على بنيات وقوالب تلفظية يستوعبها حواريا، وهي الظاهرة البارزة في نصوص هذا الخطاب بالمغرب وإلى حد ما بتونس ؛ وينشغل الثاني بمحاكاة التراث السردي واللغوي والرمزي محاكاة بارودية من خلال المكوِّن الاستشهادي بالنسبة للرواية الجزائرية، ومن خلال الاستعارة القالبية بالنسبة للرواية التونسية. وفي مختلف هذه الصور يسعى الكُتَّاب إلى تكسير أحادية الملفوظ الروائي، والاستعاضة عنها بصوغ حواري ذي أفق تحوُّلي مبنى ومعنى. إنه أفق تلْتفُّ فيه الكتابة الروائية حول ذاتها، وتتخلى اللغة عن مظهرها التواصلي لتصبح واقعة أدبية في ذاتها عل حد تعبير جون فونطين.

3. الصوغ الذاتي للخطاب بعيداً عن المونولوجية الأحادية الاتجاه. يتعلق الأمر بخطاب يصدر عن سارد ذاتي غير أنه يُشخِّص طويته بصيغة التعدد. هذا التعالق بين الذاتية والتعدد أو بين الطوية والعالم الخارجي يحوِّل مجرى الكلام ذي البناء المونولوجي في الظاهر أو باعتبار وجهة القوالب المهيمنة في النص، ليجعل منه فعلا للتواصل والدلالة بانيا لحقول تلفظية متعددة ومُبَنْيَناً بها في الآن ذاته. وهناك عدة ظواهر تفسر ذلك وتجلِّيه. منها :

* عودة الكتاب إلى استيحاء سيرهم الذاتية. وهم إذ يستعيدون لحظات من ماضيهم قد تمتد إلى ما قبل تاريخ تشكل أناهم الراشدة، فهم لا ينون وقائع بقدر ما يصوغون تخيُّلات تعيد الاعتبار جماليا لمناطق الظل في الكينونة وهي في حالة سيرورة وتأرجح وانجذاب، (لعبة النسيان، دليل العنفوان، مراتيج). ويتسع هذا الاستيحاء أحيانا ليستوعب امتداد الوسط في الذات التي تُبَنْيِنُ مِن جديده، وبأسلوب غير مباشر ومونولوجي تارة لا يخلو من حزن ومرارة، شظايا ذلك الوسط وبقاياه المتلاشية في تجاويف الذاكرة، (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش).

* الاشتغال في مستوى الموضوع على تيمة المزدوج أو الموت أو الهذيان. فهناك من جانب توظيفٌ لشخصية المعتوه الذي يتحدث لغة مُلْغِزة وموحية، ويقرأ الطالع، ويرى الغيب وذلك من مثل شخصية الدرويش في رواية «الجازية والدراويش» لعبد الحميد بن هدوقة، والدرويش القرقوري في «الرحيل إلى الزمن الدامي» لمصطفى المدايني والمهدرش في «مراتيج» لعروسية النالوتي. وهناك من جانب ثانٍ استيحاء لِيتمَتّيْ الموت والهذيان معا (21) في روايات هشام القروي وفرج الحوَّار. وفي ضوء ذلك الاستيحاء يتم تشخيص التصدع الذي يشقُّ الهوية وهي موضِع بحث روائي شاق ومضنٍ، وتُقَرِّع أجراس الانذار لتحاشي «لَبْنَنَةِ» تونس. وإذا كان الموت يمثل التيمة المركزية لهذا الخطاب فالجنون والهذيان ليسا سوى تقنية سردية وصيغة لغوية تُصبغان الكلام بذاتية متعددة القيم والرؤى والأساليب.

ويحضر الموت في «لعبة النسيان» أيضا، لكن بوصفه **تجربة للتأمل في الافتقاد**، ولإعادة تأويل العلاقة بالأشياء والوقائع والكائنات. الموت في هذه الرواية يبدو أقرب إلى أن يكون موضوعاً لأختبار زمنٍ «يمتلكنا أكثر مِمَّا نمتلكه». إنه يقترن بفقدان للَّا الغالية الأم وسِيدْ الطيب الخال. وما أن تقع استعادته حتى «تنثال الاستحضارات دفعة واحدة فلا تترك لي مجالا لترتيب الأفكار، وضبط المشاعر والتمييز بين الأزمنة والأمكنة. فضاء شاسع، متناسل، يَضُمُّنا. ووجهك، أينما لاح، يمنحني الزهو ويوقظ الكوامن، فأشتهي كل العالم مرة واحدة وتنبجِسُ الرغبة الملتبسة فأقول إنني أبدأ الحياة» (ص 14). الموت من زاوية هذا النص لا يدق ناقوس الخطر، إنه يدشِّن بالأحرى لحظة انعطاف في كينونة الكائن. الموت هناك دمار وفناء، بينما هو هنا استعادة وبدْءٌ من جديد.

غير أن تشخيص الموت من زاوية الافتقاد وهو حالة شخصية (افتقاد الأم والخال) لم يَحُلْ دون أن تطرح الرواية قضايا فوق ــ ذاتية ؛ وبالمثل فإن تشخيص الموت من زاوية الجنون والدمار وهما حالة عامة (تدمير لبنان) لم يمنع روايات القروي والحوَّار من أن تثير قضايا تخص الطويَّة قبل كل شيء. إن الموت يضفي على الخطاب نغمة الحقد والنقمة والنحيب وهي مشاعر فردية وخاصة. فعبر الموت وتداعياته وغيرهما من الأصداء التي تصغي إليها رواية «لعبة النسيان» ترصُد ذاتُ التلفظ بها الطبيعةَ المتغيرةَ والمتوترة للعلاقات الاجتماعية، لكن في سياق انشغال تلك الذات بتعرية أوهامها ؛ وعبر الموت وحالاته الجنونية ترصُد ذات التلفظ في روايات القروي والحوَّار الوعي الحادَّ بالذات لكن عبر انشغالها الهوسي بمشاكل الوطن ككل.

وهناك صيغ أخرى لتوظيف الموت في الرواية المغاربية. فعبد الحميد بن هدوقة يضفي عليه في «الجازية والدراويش» بعداً دراميا لا يخلو من دلالة أسطورية، فالموت فعل يضع حداً لطقس زواجي

أريد له أن يكون قسريا وضدا على التقاليد، وفي دوافع هذا الموت تتحد قيم الماضي السحيق (الثأر، الانتقام، المحافظة على التقاليد، رفض «الدخيل» أي الخارج عن الأسْرة نووية كانت أو ممتدة)، بأخرى ظرفية وممعنة في الآنية (تحديث القرية وإضفاء طابع المدينة عليها). فالموت بهذا المعنى يمثل نقطة اصطدام، كل شيء يصبح ممكنا فيها، «يمكن أن تقوم الساعة والبعث في لحظة واحدة ولا يستغرب ذلك أحد» (ص 206).

ويأخذ الموت في «اللّاز» للطاهر وطار معنى بطوليا وملحميا لا يخلو من طابع مأساوي. فزيْدَان إذ يقبل هو ورفاقه **الذبح** بديلا للانسلاخ عن «العقيدة» فلأن فداء الفكرة لا يقل رمزية وتاريخية عن فداء النفس. الموت بهذا الأفق يجسد إرادة الوجود في أدق صورها النابعة من طوية إشكالية ترفض كل مساومة أو ابتزاز. وهكذا يصبح الذبح رديفا للصلب من حيث كونهما يرمزان للفداء والاستشهاد وما يوحيان به من خلاصٍ وإنقاذ أو تطهير.

إننا إذن بصدد تنويعات عديدة عل تيمة واحدة. وخلف هذا التعدد يظل هناك قاسم مشترك يتمثل فيما يميز الملفوظ الروائي من تشخيص شاعري تصويري ورمزي. وفي سياق هذا النسيج اللفظي تكتسب الذاتية اللغوية بُعْدها الحواري إذ «تتدفق اللغة الحنون من وعي اللحظة الآسنة جرسا وارف الدغدغة ثقيل الرجع [وتكون هي] دليلي إلى المرفإ الذي ظل يلتهب بنور مصباح كأنه ليلة القدر» (22).

★ توظيف لغة الحلم والتذكر والاستيهامات. هذا التوظيف يقوم بأدوار عديدة تخص المظاهر اللفظية والدلالية والشكلية للنص الروائي. فليس الحلم أو الاستيهام مجرَّد موضوع، لكنه تركيب لفظي وقالب شكلي يخدمان انزياح الخطاب الروائي عن بنية لغة الوصف التقريري والتفصيلي ذات المرجعية البصرية بالأساس، وعن بنية لغة السرد ذات البناء المنطقي الخطِّي المحكم. الحلم والاستيهام يُلْقِيَان بالخطاب الروائي في نسق لغة يغمرها الاستبطان والحوار الداخلي بما يتسمان به من كثافة وتقطُّع أو استغراق ومرجعية أساسها الحدس وملكات الادراك غير الحسية. فتدفق تيارات الوعي وانسياب عمليات التذكر يمنحان الملفوظ الروائي القدرة على استجلاء عوالم الباطن، وتفجير الرغائب المكبوتة، واختراق سلطة المحظور، بِرَدْمِ المسافة بين الشعور واللاشعور، وبالحرص عل ملء بياضات الذات وإعادة إبرازها تخيُّليا. ومن تضافر هذه العناصر تتبلور ملامح كتابة جديدة قوامها تصدُّع وحدة السرد وخَطِّيته، وتفجير الأشكال الأدبية بتقليص الحدود بينها، وإعادة الاعتبار للكتابة الشذرية (23). ومثلما يقول **أدورنو** فاستراتيجية الخطاب في الكتابة الشذرية ترتكز على جعل عملية التلفظ تنصب على «**صور الأفكار**».

إن الصور التي تشخصها لغة الحلم بالرواية المغاربية تتوزعها الكوابيس ومشاعر الانكسار مثلما تجلِّي ذلك الرؤى والخيالات التي يضطرم بها ذهن كل من اللّازوزيدان في رواية «**اللّاز**» ؛ وإشراقاتُ اشتعال اللحظة البدئية أو لحظة الولادات القيصرية في «لعبة النسيان» و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» ؛ ووشوم الرغائب المكبوتة والأحلام المنكسرة وأصداؤها في «دليل العنفوان» لعبد القادر الشاوي و«حمائم الشفق» لجيلالي خلاص ؛ والمفارقات التي تحكم وضع الشخصية الروائية بين صدق الباطن المتقد بالرغبة وزيف الظاهر المتكلِّس بافتعال أخلاقيات الهيبة والوقار وادعائها من قبيل

حلم إمام القرية في رواية «الجازية والدراويش» لعبد الحميد بن هدوقة. وقد يصبح الحلْم أحيانا بمثابة حالة شرود وسهو تدفع بالشخصية الروائية إلى الاستغراق في التأمل والتداعي. وقوام هذا الفعل هو الحنين إلى الأصل والوحدة المفقودة وإلى ارتياد «أدغال التاريخ الضائع والتي لا تكاد تُرى لا عن بعد ولا عن قرب» إنها حالة «الرحيل إلى الزمن الدامي» لمصطفى المدايني.

★ تحويل الكلمة الأحادية الاتجاه إلى كلمة متنوعة. ويتم ذلك باصطناع معجم يستقي ألفاظه وصوره من سجل التعبير الساخر والبارودي. هذا السجل يُدخِل في حسابه كلمة «الغير» ووجهة نظره. ويقوم أسلوبيا عل مزج عناصر الخطاب الانفعالي بتلك التي للخطاب التقويمي، وصيغ التهكم المباشر بغاية الاستضحاك، بتلك التي تنبني عل المفارقة وتعرية الأوهام، وقالب الترسل بالخطاب المروي (دليل العنفوان).

## من رواية الواقع إلى رواية النص :

فالتوظيف الابداعي لسجلات لغة التداول اليومي والشعبي، والبناء التهجيني والبارودي للملفوظ الروائي، والصوغ الذاتي للخطاب بعيداً عن المونولوجية الأحادية الاتجاه، تلك إذن هي أبرز المكوِّنات التي تجعل من التشخيص الأسلوبي للغة علامة دالة على خصوصية الخطاب الروائي المغاربي ومصدراً لها في الآن ذاته.

وفي ضوء هذه الخصوصية نفهم ما أصاب مادة التأليف الروائي وتيماته من تعديل، وما لحق الأبنية الشكلية من تبدُّل يتغيى صياغة تصور جمالي جديد للكتابة الروائية. ولعل الخلاصات التالية تضيء بعض جوانِب هذا التصور ووجهته :

فمادة التأليف الروائي تخلَّت عن أن تكون استيحاء لما هو جادٌّ ورصين ومكتمل لكونه يجد أصله في تاريخ الحركة الوطنية، أو في واقع الصراعات الاجتماعية المتناسلة بعد ذلك، أو في علاقة القرى بالمدن وما ينجم عن الانتقال والنزوح من مشاكل، أو في وضع المرأة في ظلِ قسرية المؤسسات الاجتماعية وعنف تخلُّفها. عوض ذلك اتجهت مادة التأليف الروائي لتكون صدى للتجربة الخاصة ولهموم الذات في أبعادها الشخصية والوجودية ، وتساؤلاتها الاحراجية والشكوكية، ورغبتها الخبيئة في الارتياد والكشف. وفي ضوء انطلاق قريحة الشخصية الروائية ومزاجها حيث يتم تشخيص الحقيقة الاجتماعية. وهذا الأمر هو الذي يُفسِّر التدخل العنيف للشخصية والسارد والمؤلف أحيانا، والحضور الملحوظ للغة الاستيهام والبوح والمفارقات الساخرة.

والبطل الذي فقد أو كاد وضعه الاشكالي أمسى موزعاً في بحثه ومغامرته بين تِيمَتَيْ الموت والجنون، أو بين ازدواج الشخصية وبطولتها المقزَّمة، وبين استيهامات الطفولة وخيالاتها ومكنونات الذاكرة و«خيانات» التاريخ، أو خيباته، وبين خرافية الواقع وعجا ئبيته الاسطورية. هذا البطل يحتمي بصفة استثنائية لدى عبد الله العروي بنداء الفكر الحريص عل تعقيل كيفية التعبير وتقنياته، وإضفاء طابع التخييل حدَّ الغموض والالتباس على تجربة الشعور التي توجد في أصل مادة التأليف الروائي.

وبتلازم مع هذا التبدل في مستوى القصة عرفت الأشكال الروائية انتقالا سريعا تطورت في سياقه من واقعيةٍ نقدية أو طبيعية أو رمزية لتستقر بعد ذلك عند ملامح واقعية جديدة ذات تلوينات

متباينة، لكنها تلتقي كلها عند تيار التجريب الحداثي. فالسرد يتسم بالتصدُّع وبانفتاحه اللانهائي، والحدود بين الأجناس الأدبية تقلصت وكادت تمَّحي، والسرد التراثي يعاد توظيفه بأسلوب خلّاق يساهم إل جانب بقية العوامل في استبدال الشكل القائم عل الوحدة، بشكل دينامي يجد انسجامه النصي في التوالد. إن الروايات المتميزة في هذا السياق تؤشِّر على اتجاه هذا الصنف من الكتابة نحو إبداع ما تدعوه شعرية الخطاب الروائي **برواية النص** وَرِيثَةِ روايتَيْ الوجود والواقع.

خصوصية الخطاب الروائي بعد ذلك تَستمد مشروعيتها وتتغذى من سياق ثقافي وفكري عام. هذا السياق يتصل بما يميز حركة التأليف والابداع في حقول الفلسفة والتاريخ واللسانيات والايديولوجيا من خصوبة وتفتح وتوجه نقدي، وما يطبع مناهج التفكير فيها من تساؤل وبحث وعقلانية، وما تتسم به الخلاصات والأبنية التي تصوغها من تنْسِيبٍ وتجذُّر في الزمان والمكان بهما سيكون في إمكانها أن تلتقي بما هو كوني وإنساني. إن عملية التماثل والاستمداد ذات الصبغة الحوارية بين مختلف هذه الحقول تُمثل أحد شروط تجاوز الابداع الأدبي والفكري لذاته ولحدوده اللسانية، وتأكيد قابليته للانخراط في الفضاء الكوني من موقع مغاير.

وختاما نتساءل : ألا يوجد السرد الروائي إذن، انطلاقا من هذا الوضع بصدد إنجاز نقلة جديدة يحقق فيها انزياحا ما عن عوالم الحكي السندبادي ذات البنية الدائرية والتي لا تتقدم إلا عل أساس تكرارها لذاتها، واقتراباً واعياً من عوالم السرد الدونكيشوطي في ذهابها إل نقطة اللّاعودة، وانخراطها في العالم بالرغم من كونه أوسع حجماً من وعي البطل ؟. ألا تمثِّل تيمة المزدوج والهذيان، ومحاورة المؤلف والكتابة تَخيُّليا، وتلوين المركزية اللغوية بالتشخيص الابداعي للغة التداول اليومي وللمرددات الشعبية، والتفكير في الرواية بوصفها رواية مضادة، ألا يمثل ذلك إرهاصا بهذا التحوُّل ومسيراً في اتجاه ذلك الأفق ؟. نكتفي الآن بإثارة هذه التساؤلات بما أن مدار الاجابة عليها يتعلق بمنحى آخر في التحليل.

# هــوامــش

1. أ. ف. تشيتشرين : الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، بدون تاريخ، ص 22

2. رولان بارت : درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 16.

3. ميخائيل باختين : مسألة النص، ترجمة محمد علي مقلد، مجلة **الفكر العربي المعاصر** ع 36، خريف 1985 ص 41.

4. م. باختين : الملفوظ الروائي، مجلة LANGAGES، ع 12 ديسمبر 1968 ص 132.

5. إن العدد القليل من الأعمال الروائية الليبية والموريطانية التي أتيح لنا الاطلاع عليها، لم يسمح لنا بتوسيع مجال هذه القراءة ليشمل واقع التأليف الروائي بالقطرين.

6. فقد شهدت تونس صدور أكثر من 90 رواية حتى أواخر سنة 1988، وعرفت الجزائر نشر ما يفوق 60 نصا روائيا فيما بين 1971 ونهاية الثمانينات، وبلغ الانتاج الروائي بالمغرب ما يقارب مائة نص حتى أواخر الثمانينيات. وبقطع النظر عن القيمة الأدبية لبعض هذه الأعمال فهي تؤشر مع ذلك على أن الرواية بدأت تجد صداها في هذه المجتمعات، وأخذت تفرض موقعها ضمن التقاليد الأدبية والثقافية المتداولة.

7. نقصد بالبدايات الناضجة والموضوعية الأعمال القصصية الطويلة النفَس، والبعيدة عن استلهام تقاليد السرد القديم من قبيل الرحلات والمقامات، والبعيدة كذلك عن الميثاق السير ذاتي، والأعمال التي تمثل هذه البدايات هي على التوالي : «ومن الضحايا» (1956) لـ محمد العروسي المطوي بالنسبة لتونس، و«دفنا الماضي» (1966) لـ عبد الكريم غلاب بالنسبة للمغرب، و«ريح الجنوب» (1971) لـ عبد الحميد بن هدوقة بالنسبة للجزائر.

8. سبق لباحثين آخرين أن أكدوا هذا الاتجاه في فهم خصوصية الرواية. نذكر منهم على سبيل المثال :

**فيصل دراج** : «الحديث بتمايز الرواية العربية عن الرواية الأوروبية... لا يَضِلُّ طريقه فينادي بمقولة «الأصالة» المغلقة، وإنما يدرس الظاهرة الروائية في جملة الشروط المادية التي أنتجتها». مجلة **الطريق**، ع 4/3، أغسطس 1981 ص 28.

**فريال جبوري غزول** : «... لا ألغي الخصوصية المرتبطة بشعب ما أو أمة ما في مرحلة تاريخية ما... لكن أن نجعل من هذه الخصوصية... طابعاً يُميِّز وقيْداً ينمذج، فهذا ما يفنِّده تاريخ الأدب ويرفضه». «مساهمة الرواية العربية في أساليب القص العالمية»، ضمن : **الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، مارس 1987، ص 170.

**محمد برادة** : «وأظن أن هذا الطرح، [المناداة بخلق نظرية في الرواية العربية حفاظاً على خصوصيتها]، لا يخلو من مغالطة وتجريد. فالأمر لا يتعلق بـ «وضع» نظرية تستجيب لخصوصية مُتوهَّمة، ثابتة، وإنما بوعي الرواية تاريخاً ونظرية ونصوصاً، والاستفادة من حصيلة تجارب الرواية في ثقافات أخرى». الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم محمد برادة، دار الأمان، الرباط 1987، ص 18، 19.

**جبرا ابراهيم جبرا** : «في قضايا الثقافة، أرفض أن أضع حدودا وفواصل بين الشرق والغرب، بين الشمال والجنوب، لأنني أرى أن الحضارة الانسانية في جوهرها كلٌ لا يتجزأ، مهما تكن الذرائع المزعومة : المعتقد، والعرق أو اللغة، وليست المسألة في خاتمة المطاف إلا : **المعرفة أو اللامعرفة**. واللامعرفة نيل من الانسان أينما يكن موطنه»، **تأملات في بنيان مرمري**، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1989، ص 131.

9. م. باختين : الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الانماء العربي، بيروت 1982 ص 66.

10. عبد الله العروي : **ثقافتنا في ضوء التاريخ**، دار التنوير، بيروت 1983 ص 193.

11. لقد فُهِمَتْ الحداثة بالنسبة للأدب أبدا ومنذ «**دون كيشوت**» على الأقل بالنسبة للرواية بكونها حركة أدب يوجد دوما في حالة بحث عن ذاته وإنزالها منزلة تساؤل، ويجعل مثلما تقول مارت روبير من شكوكه وإيمانه برسالته الخاصَّة موضوعا لقصصه وسروده.

12. **عز الدين المدني : الأدب التجريبي الشركة التونسية للتوزيع، 1972، ص 15.**

13. **نفكر بالأساس في روايتي «وردة للوقت المغربي» و«الجنازة» لأحمد المديني.**

14. **وقد أشار جون فونطين** في دراسة موجزة له بعنوان «تواصل أم قطيعة في الرواية التونسية» إل مثل هذا المأزق، مجلة الموقف الأدبي ع 173، 174 سبتمبر / أكتوبر 1985. ونفس الفكرة نجدها بشكل ضمني في الفصل الثاني من كتابه «دراسات في الأدب التونسي» (بالفرنسية)، دار النورس، تونس، أبريل 1989.

15. عبد الملك مرتاض : سلوك الشخصيات في اللاّز (دراسة عبر الأمثال والمعتقدات الشعبية الواردة في الرواية)، مجلة (**الحياة الثقافية** (تونس) ع 32]1984، ص 125.

16. بينما تختار عروسية النالوتي وجهة أخرى لتوظيف الدارجة على قلتها برواية **مراتيج**. فالدارجة تستعمل هنا بوصفها أقدر من غيرها على التعبير عن الهموم اليومية وألصق بالآني الذي لا ضرورة لأن تختزنه الذاكرة. ومع ذلك فهذا الاستعمال لا يخلو من سخرية أساسها المفارقة بين تفكير عملي يريد تحصيل حاجة مستعجلة (السكن لاتمام الزواج) وتفكير نظري ومجرد يربط حل كل جزئية مهما صغرت بقضايا كبرى وكونية : «يابشير لو كان شفت ألبانيا والصين... أو... فيصرخ في وجهي بفظاظة : يزّي يا مختار !... يزّي عيّش خويا... أنا نحكيلك خوك مغصور نلوّج على سكنى وأنت تقول لي بعد مائة سنة كان حب ربي تجي العدالة الاجتماعية تحلّ لي مشاكلي... توه هذا كلام يا مختار ؟» ص 10.

17. يؤكد عبد الله العروي في حوار له بمجلة **كل العرب** أن «استعمال ما يسميه البعض بـ «اللغة الثالثة» أي اللغة الصحفية، للتعبير الروائي، لن يؤدي إلى أية نتيجة. لهذا تصعب مثلا قراءة روايات نجيب محفوظ لتكراريتها، وهي تكرارية عائدة إلى استعمال هذه اللغة الثالثة».

18. عبد الله العروي : **الأفق الروائي** (حوار)، **مجلة الكرمل**، ع 11، 1984 ص 177 و184.

19. قد صنَّف أحمد اليبوري هذا النص من حيث توظيفه للسرد التراثي ضمن شكل اندماجيٍّ لا يخرج فيه النص الجديد عن دائرة الشكل القديم (...) ودون وعي بالوظيفة الايديولوجية للتراث. مجلة **الوحدة** ع 59/58 يوليوز / غشت 1989 ص 50 ؛ ولا حظ محمد برادة أن التعامل مع الأشكال التراثية لدى **محمود المسعدي** يرجع إل خلفية ميتافيزيقية تجرِّدُ الشكل المستعار من معاصرته ويجرد [الكاتب] نفسه من معاصرته. مجلة **آفاق** ع 12 أكتوبر 1983 ص 77.

20. محمود المسعدي : حدَّث أبو هريرة قال...، الدار التونسية للنشر، تونس 1973، ص 12.

21. **تيريز دي غيرو** من أهم روايات **فرانسوا مورياك** (1985 — 1970). صدرت سنة 1926. وتعتبر إلى جانب روايات **برنانوس وجوليان غرين** تعبيراً عن تحول فنيّ كبير لِما يعرف بالرواية المسيحية ؛ فبعدما ظلت هذه الأخيرة طوال ثلاثة قرون سجينة لموضوعة الاتحاد الثلاثي بين العرش والمذبح والدير، أصبحت مع تيريزدي غيرو وأشباهها تبحث عن توافقها مع العصر، وذلك بالارتكاز على التصوير الروائي نما هو «**فاجع**» ومأساوي في الكون أو الوجود. ويقدم زيدان بطل رواية «**اللاّز**» قراءة تأويلية للرواية في شكل تداعيات واستبطانات وحوارات أحيانا. ويجعل منها في سياق ذلك تعبيرا رمزيا عن مأساة الشعب الفرنسي أو بالأحرى عن مأساة البرجوازية التي ينتمي إليها جيل فرانسوا مورياك. وتتواتر في «اللاّز» عملية الاستحضار المونولوجي ليتريزدي غيرو بوصفها بطلة وعنوانا للرواية في الوقق ذاته. ويقع ذلك على امتداد الصفحات 168، 169، 219، 247، 248، 250، 251، 252. وفي كل الأحوال يلوّن هذا الاستحضارُ الأسلوبَ بظلال رمزية وبناء مجازي يقويّان ذاتية الكلام ونزوعه التصويري.

22. من بين الدراسات المتميزة التي تناولت تيمة **الموت** في أدب الثمانينات بتونس نذكر : Alia TABAI : La littérature tunisienne des années 80, La mort et ses versions. IBLA, 1987 t. 50, 160, p 269-297.

23. فرج الحوّار : **النفير والقيامة**، سلسلة إبداع، سراس للنشر، تونس 1985 ص 11.

24. يعرِّف فلاديمير كريزنسكي **الشذري** بوصفه «عرضا جموحاً لما هو واقعي وخاص ولم يدونه النسق، وبوصفه إمكانيةً للتعرف على معرفة الداخل التي نلجها عبر زحزحة الثابت وما يبدو نهائيا أو جاهزاً. الشذريُّ هو شيفرة المتعدد أو المضاعف، وذلك الذي يقاوم كل محاولة لاضفاء طابع النسق عليه».

# الطائر الذي حلَّق وغنَّى خارج سربه

**أحمد اليبوري**

يُسعد اتحاد كتاب المغرب ان يحتفي اليوم بأخينا المبدع محمد الصباغ ترسيخا لتقليد ثقافي يهدف إلى تأسيس قواعد للحوار الخصب بين الفعاليات الأدبية والفكرية بمختلف اتجاهاتها.

ومما يعطي لهذا الاحتفاء دلالة خاصة ان يأتي قبيل انعقاد المؤتمر العاشر لاتحاد كتاب المغرب الذي كان لأخينا الأستاذ الصباغ مع ثلة من الأدباء المغاربة، الفضل في الدعوة إلى تأسيسه، والمساهمة في ارسائه على اسس سليمة.

ان ما يسترعي انتباه القارىء لأعمال محمد الصباغ، مهما كانت اشكال تعبيرها، انها تأبى الخضوع لقواعد التجنيس الأدبي، والتصنيف النقدي الصارم، متجلية، بكل امتياز، نصوصا ابداعية، يتداخل فيها السردي والشعري والتاريخي والتأملي والاسطوري والمعيش، إنها (نقطة نظام) في خضم كتابة واقعية، من اجل اعادة النظر في هويتها وأدوات تعبيرها، في افق يصبح فيه الحكي (فوارة ظمأ) والصورة (عنقود ندى)، وتتألق فيه الحِكَم الشعرية (شموعا على الطريق) وتشرق فيه الكتابة (رسم بالوهم) يذري الواقع شظايا تشع بألف لون ولون.

الصباغ طائر حلق وغنى خارج سربه في المغرب، حيث سادت الواقعية في الفترة التي انجز فيها جل اعماله خلال الستينات والسبعينات، ومهما قيل عن تأثره بالتيار المهجري، وبعض الكتابات الاسبانية، فانه يبقى، بعد كل ذلك، من ابرز المبدعين العرب الذين حاولوا ان يبتكروا ابجدية جديدة يتم التعامل فيها، قبل كل شيء، مع الحرف العربي، كتشكيل وايقاع، وكنبض وتاريخ، وكعلامة في غابة كثيفة تتشابك مفرداتها وتتناسل أساطير واحلاما وشخوصا واشباحا وأحداثا وصورا ومعاني.

الكتابة، كما تتجلى، في أعمال الصباغ تقترن، في آن واحد، بالوجه الصوفي، وباللذة البكر، في عنفوان توهجها وباستعادة جذلي لاستيهامات الطفولة.

من ثم تلك الارتعاشات وهاتيك الومضات التي تتخلل المفردات والجمل والمقاطع، مكونة ما يمكن اعتباره المعنى الأولي والأصلي، قبل تخلق الكتابة كنسق تعبيري واضح الملامح.

قراءة ابداعات الصباغ تقترن عندي بالولادة والعرس والجذل، والنشوة، والحياة

المتجددة، والأمل الذي يخترق سديم اليأس ويتطلع باستمرار الى اشراقات جديدة، في عالم جديد.

فهنيئا لاتحاد كتاب المغرب بمحمد الصباغ المبدع بكل اقتدار، ومتمنياتنا بمزيد من العطاء الأدبي والفكري، وبسعادة غامرة، وبصلابة ايمان برسالة الأدب والفكر، تتحدى العوائق وتتغلب على الصعاب.

وتقديرنا أيضا للأستاذة الباحثين وخاصة منهم الاستاذين محمد الخطابي وخَاثِينْطُو لُوبِثْ كُورْخِي اللذين قدما من اسبانيا للمشاركة في تكريم الابداع المغربي، وشكرنا لجميع الحاضرين.

# محمد الصباغ :
# هو الذي كشف في لغتنا العربية مفاتن جسدها وشبقيته

**عبد الجبار السحيمي**

للحديث عنه، أبعد الشوك عن الطريق. هذا الرائع السلسبيل الذي ولدته تطوان في ليلة رقراقة متلألأة بأنوار كلماته التي كانت بعد في علم الغيب وجبل درسة.

لأتحدث عنه، أحتاج كلمات جديدة لم تستعمل قبل. فأنا الذي كنت محظوظا أن أصحبه في رحلة جميلة اكتشفت فيها بهاءه وبهاء الأندلس، حيث في كل صباح كان ينهض متجددا، أعرفه ولا أعرفه، ككتاب ساحر له بداية ولا نهاية له، له معنى ظاهر وآلاف المعاني المستترة. أذكر الآن تلك الأيام، هي محفوظة في القلب. فحين أخبرت المعارف المشتركي أنني مصاحب للصديق العزيز محمد الصباغ في رحلة إلى ما وراء البحر، قيل لي : وهل تراك تستطيع ؟

في ثنايا الرحلة عرفت معنى تساؤلهم. فأنا لم أكن أساكن مسافرا اعتياديا، كل زاده حقيبة سفر وموسة حلاقة وفرشاة أسنان. وجدتني، أنا المسافر معه، مسافراً فيه، يوما يكون البحر ويوما يكون النجمة. يوماً يكون مطرا ويوماً يكون نوارة، لكنه دائماً، كان يجعلني أرى أبعد مما ترى عيناه اعتياديتان. ففي اشبيلية، ذات صباح إستحضر أمامي، من أعماق تاريخها، اعتماد المعتمد، تلك الأنثى المشتهاة أبداً، وفي ذات أمسية، جعلني أحاور لوركا، وفي بعض الليالي، في «ساحة دي مايور» بمدريد، تحولت غجريا قادماً من العصور، حاملا قيثارة تعزف أنغاماً لم تخطر ببال سلم الموسيقى.

حين أحاول الآن، أن أستحضر اليوم الأول الذي عرفته فيه، بعينيه اللماعتين المشعتين، بأنفه الأشم، وبوجهه الوديع الوسيم، فإنني أستحضر أكثر من يوم، فقد كنت دائم التعرف عليه، لأن امتداداته تظل أبداً، قارات للاكتشاف وقارات مبتدعةً أخرى لا تطالها اليد.

ولم يحاول في أي مرة أن يكون غيرها هو. حميم ولطيف وسهل ممتنع. إنه ككنوز ألف ليلة وليلة، عصي إلا على الذين يمتلكون قدرة فك طلاسم وألغاز عمقه ولآلئه وغناه الروحي. أولئك عشيرته وأصفياؤه.

ليباركك الله أيها الكبير الكبير.

ولن أكتم أنني حاولت كثيراً أن أكتب عنه. لا أكتم أنني، جلست كثيراً إلى الورق الأبيض،

وفي الخاطر إسم محمد الصباغ، فكنت أتراجع منهزماً، ويظل الورق على بياضه، يعلن التحدّي. لأن الكتابة عن محمد الصباغ، إنساناً ومبدعاً، لا تستقيم بلغة المبدإ والخبر، ولغة الفعل والفاعل.
وأتساءل الآن : هل من أجل ذلك، لا توجد كتابات كثيرة عن الرجل الأغزر كتابة في أدبنا المغربي المعاصر ؟
أم لأن كتاباته، تقيم عوالمها من أقانيم مغايرة تكبر على القراءة التقليدية والكتابة التقليدية واللغة التقليدية.

لغتنا العربية، هذه العروس البائسة بثقل الألوان والتحانيط والقواميس، هو الذي أعاد لها نزواتها ونزقها وإشراقة الفرح في عينيها. هو الذي كشف فيها مفاتن جسدها وشبقيته، وأطلقها صورية تفتن وتسبي. في لغته آلتماعات عبقرية. في لغته إعادة تكوين للغة. يربط بين حروفها وكلماتها بما لا تتوقع، فإذا هي لغة غير مسبوقة ولا خطرت ببال «الفيروز بادي». لنأخذ فقط، عنواناً من عناوين كتبه، وليكن كتاب «فوارة الظمأ»، فأي اختراق للمألوف يطل علينا هنا، حيث الفوارة والظمأ يتزاوجان ويتحابان لينجبا نحتاً جديداً في الجسد اللغوي.

بل إن أكثر عناوين كتبه، تأتي محملة بفيضها اللغوي الخاص : عنقود ندى ــ العبير الملتهب ــ شلال الأسود ــ شجرة النار.

هكذا عرفته قبل أن أراه وأسعد بالاقتراب منه. علمني أن نفس الحبر في نفس الدواة ليس نفس الحبر ولا نفس الدواة. فهما في قلمه ضوء ورعشة ومشتهى ودهشة ووعود مشاكسة. أقرأ له «أحبك، أحبك بدون فاصلة ولا نقطة»، فأعرف ما لم تعلمني كل قواعد النحو الواضح والبيان والتبيين، أعرف لغة الفاصلة والنقطة في اللغة العربية. أقرأ له : «نامي، فقد آستيقظت المياه»، فيتكسر حاجز الصوت أمامي وكل حاجز.

إنها هذه القراءة / اللغة غير المتوقعة.
إنها واحدة من أعاجيبه سيأتى بعد ذلك بأزمان منهج ما لينظر لها ويبنيها. ولا تقتصر أعاجيبه وفتوحاته على اللغة. إنها كتاباته كلها تخترق الممكن والمتوقع :
(آه. لم أعد أذكر، كم تستطيع رمانة واحدة أن تلد من حبات)
لم أعد أذكر هل للغزلان أجنحة أم لا.
كل شيء يغفو وينام. وهل الليل ينام. وهل النوم أيضاً ينام.
«أما زال الموت يجهل أنه موت» غادة السمان، إذ تقرأ لمحمد الصباغ، لا تملك إلا أن تهتف بملء الفم :
«هذا كاتب نادر فاقرأوه».

وعن كلماته يقول خوان رامون خيمنيث الفائز بجائزة نوبل :
«كلماتك يفوح منها أريج الشرق وبخوره فتملأ غرفتي بالأحلام والأشواق والأشباح والسحر».
ويقول بولس سلامة :
«إذا افتقر بعض شعراء الأصولية الكلاسيكية إلى الألوان، فعند صديقي منها منابيع لا تنعد».

إلا تكرموه.......

فهذا الصامت المتوحد يجترح في اللغة وفي الفكر دنيا لم تولد بعد كثير من المخلوقات تكون بها لائقة.
إنه متميز. عيناه شاخصتان أبداً إلى المستحيل. إلى ما لا يرى، وما لا يمس : «تنجلي عني الأستار، أستار اللحم، والدم،

والعرق، والشهوات، والمخاوف، والنزعات. وأتعرى من كل شيء يبعدني عن جوهر نفسي، وصميم حقيقتها، أتعرى من كل ما يحددني، ويكبلني، ويشدني إلى الزمان والمكان».

لتتعر نظرتي من غبار السنين الذي علق بها. لأني أريد أن أرى صفوة الحياة.
لتتعر أذناي من وشوشاتها، لأني أريد أن أستمع إلى أسرار الكون في أعماق الوجود.
ليتعر إحساسي، لأني أريد أن أتغلغل في أدق وأرق ما في الكون، حيث يسكن اللامنتهى، ويعيش النسيان، ووعي الفراغ.
«في أعماق المحال، أريد أن أتغلغل».

ومن أجل هذه الصرخة المرتعبة، هو يبحث عن الصباغ الآخر - المستحيل، فيعلن لهذا الصباغ المثقل بمواضعات وشروط اليومي «أنا أجهلك أيها الصباغ». يتمرد على العوالم المسجونة في غبائها و يعلن :
أنا أجهلك أيها الصباغ.
أنا أجهلك، وأجهل إسمك، وميلادك، ووطنك، وما تدعوه تاريخاً لك.
قبلك ولدت بمآت السنين، في مطلق عجيب غريب، غير محدود بالمكان ولا بالزمان.
جائعاً أكون عندما تكون أنت متخما.. وظامئاً عند تكون مرتويا.
أنا أجهلك أيها الصباغ.
أنا بريء منك....
أنا لم أسمع إسمك، ولم أرك في حياتي.
«فامض.. وآتركني».

هذا القلق الوجودي الضاج يشغل كتاباته، ويقوده إلى الاختلاف العميق عن الكائن والممكن. وحين يعلن عن مشروع دستور مغربي، يكتب هو بنود دستوره هكذا :

«المطلق العجيب، واللامنتهى المغلف بالسحر : مملكتي إطلالة النأمة من الصمت، وانزلاق الميسة من الغصن، وانتشاء العش والجدول في عندلة النجوى : لغتي من لألاء النجوم، وسكرة الحقول، واندلاع الأصائل، وهدأة الأسحار، وانطلاق المواويل بين العرائش والدوالي في الربى، بنيت وطني، حدوده فراشة تغزل اللون».

لكن محمد الصباغ، لا يتسلق شعاع القمر ليهرب من الأرض، من مكابداتها، وصراعاتها، إنه حاضر في موقف وفي موقع.
يعلن عن ذلك بأكثر من لغة في أكثر من مناسبة. ففي « عنقود ندى» نقرأ له :
« أنا الشعب».
من عيني تشتعل البروق، فالسماء وابل من حمم، ومن لهاثي تثور الزوابع، فالبحار طوفان.
أنا الذي ألوم التاريخ فأقعده أمامي سفراً أبيض، أكتب فيه بريشة أظفاري، ببراثني، بمخالبي الحادة، بعدما أغمسها في صرخة الدم السموم.
أنا الذي أصرت قباب الظلم، ومعسكرات الطغيان، وثكنات الاستبداد والاقطاع.
«أنا الشعب، أنا إرادة الله جل جلاله».

وبعد، حقوقي في العزيز محمد الصباغ محفوظة لا أوفاها أو أستوفيها في هذا اللقاء الرمزي.

إن له في القلب التكريم الذي له كل المواعيد.

# الكتابة عند الصباغ من خلال : «تطوان تحكي...»

**فاطمة طحطاح**

هذا العرض المتواضع، لا يدعي الاحاطة بكل تقنيات الكتابة عند الصباغ، لكنها مجرد ملاحظات سجلتها وأنا أقرأ هذه المجموعة، وأنت تقرأ «تطوان تحكي...» تنتابك الحيرة في أية خانة تصنفها، في القصة، كما هو مثبت تحت عنوانها، أم في الشعر ؟ إنها — كما بدت لي — مجموعة حكايات ، ترسم صورة لمدينة تطوان : المدينة البيضاء الناصعة، البعيدة عن الهجنة والدنس يقدم هذه الصورة في أولى حكاياتها :

«المدينة الناعسة في نصاعتها، تنبجس من لفتات الفجر، دفقات بياض، لعل أسراب حمائم ويمام مرت على سطوحها... لعل ولياً صالحا قصدها للتنزه في رفة عبير منتزهاتها، وبعدما مضى، ترك على بياض سجاداتها لهوات تهجداته وابتهالاته ودعواته لها بالامتداد في سمو علم المئذنة، وسكناها دوما في بياض العفة والقناعة والحياء...»

هذه هي الصورة التي يرسمها الكاتب لمدينة تطوان، والتي ترمز إلى الأصالة، العراقة، الوجه الاسلامي المشرق، المحافظة على التقاليد والعادات.. الخ.

المدينة التي تنظر بريبة وحذر إلى كل دخيل وبراني، إلى كل شيء طارىء عليها فيفسد نصاعتها، أو يلطخ اللون الأبيض الثابت بلون مغاير، على جميع المستويات : السياسية، الدينية، الاجتماعية، الثقافية والحضارية... فعلى المستوى السياسي يكون الرفض لتيار الأحمر والأصفر، رمز الاستعمار الاسباني، كما في حكاية «الناسك» :

«تيار الأحمر والأصفر، يكتسح أسوار المدينة... التيار يعصف بأوراق كتاب النضارة الاسلامية، وبقوافي حدائق وسنابل الفضيلة التي تتغنى بها المدينة الملثمة بالحشمة.

التيار الدخيل الجامح، يركز العلم الاسباني، الأحمر والأصفر لاول مرة». على المستوى الديني، الاستنكار والرفض للدنس والمنكرات التي وفدت مع الدخيل كالخمر، والخنزير، والماحور... الخ.

تقول الحكاية : «الكفر بجميع محرماته يشعشع في المدينة القانتة، ويجري في مياه قنواتها التي يتوضأ بها لأداء الفرائض...

الضجر من هذا الكفر المنكر يملأ حجرات المدينة...

الاحتلال الأجنبي يمشي في المدينة بكفره ومنكره وعاداته الهجينة...»

على المستوى الاجتماعي، يرفض ذلك «البراني» الذي جاء يطلب يد فتاة تنتسب إلى

أسرة عريقة، يكون الجواب على طلبه هو الصمت، رغم النشاط التجاري الذي بدأ يسري في المدينة بفضل مجهوده وعمله، ورغم ثرائه والمدة الطويلة التي قضاها في المدينة لم يشفع له ذلك ليندمج بين أهلها.

على المستوى الثقافي : القبعة الأوروبية الوافدة من مدريد كما في حكاية «الأطروحة الجامعية» لاتجد الاقبال والتجاوب «قبعة تتجول في الدروب، تتجول وحيدة بدون رفيق، غريبة هذه القبعة، عن هذه الممرات الضيقة، باستغراب ينظر إليها، باستهجان يشار إليها، لم تعتد هذه الدروب إلا على العمامة والطربوش والقب والرأس الحليق...».

فالعادة دائما هي مقياس ما يقبل أو يرفض.

وعلى جميع هذه المستويات، ومن خلال كل الحكايات، يرسم تقاليد المدينة، في أفراحها وأعراسها، في مناسباتها الدينية، في أحزانها ومآتمها، يرسم لوحات لطبيعتها وأسواقها، ومعالم حضارتها، يصف وفود القرويات على المدينة في الصباح الباكر لبيع انتاجهن الفلاحي، يصف واقع بعض المهمشين «كَالْكرَّاب» والصبية «الطرارَاحْ» يصف بعض المظاهر الفارغة التي تتمسك بها بعض الفئات كما في حكاية «الطاووس»... الخ، الحياة في الأزقة والدروب، الأولياء، المساجد... كل هذه الأبعاد والزوايا تتجسد في شخصية «المختار» كما في حكاية «هواية» المستعد دائما لتقديم الخدمات، فهو يجسد كل تناقضات المدينة، يفصل بين المتنازعين في الأزقة، يحفر القبور، يعمل في الأفران، في الحمام، يسهر مع صديقه على اخبار المدينة اليومية. وحده المختار المطلع على معاناة الصبية الطرارح، يتخذ كشاهد في المحكمة، وبالتالي كشاهد إثبات على هذه المدينة في بكائها وضحكها.

ويختم الكاتب السارد هذه الحكاية متحدثا عن المختار :

«إنه يحس برغبة البكاء، برغبة الضحك في آن واحد، يريد أن يبكي بكاء ضاحكا بلا انقطاع، يريد أن يملأ بالدموع الضاحكة : المحكمة، الحمام، البطيخ، المقاعد، الأفران، الشوارع.

يريد أن يكتب بالدموع الضاحكة أشياء مبكية مضحكة على جميع جدران المدينة.»

لكن هل معنى هذا أن هذه الحكايات مجموعة مبعثرة، لا تجمع بينها رابطة أو وحدة فكرية.

إن ما يجمع بين هذه المستويات جميعا : السياسية، الدينية، الاجتماعية الثقافية، هو وحدة الرؤية، تلك الرؤية التي تتمحور حول فعل التحول وسريان الزمن على هذه المدينة الناطقة بصمتها. الزمن من خلال أبعاده الثلاثة : الماضي ــ الحاضر ــ المستقبل. سأمثل لذلك بنموذجين : الحكاية الأخيرة والتي قبلها، وهما في رأيي تلخصان هذه الرؤية الموحدة.

ففي حكاية «العائد» الزمن الماضي هو طفولة «بنُّور) في هذه المدينة، «بنور» أصغر قراء «الحزب» في الكُتاب، «بنور» في ألعاب الطفولة، في الاحتفال بليلة القدر، في الخروج جماعات لطلب المطر والاستسقاء. في كل ذكريات بنور التي تحكيها الرياح.

بعد ذلك «بنور» يغادر المدينة، يهاجر في من هاجر بسبب الجفاف القحط الذي حل بها، وعندما يعود ــ بعد ثلاثة عقود من الزمن ــ يجد المدينة قد تغيرت، لقد كان زمن،

وأصبح زمن، زمن جديد تقول الحكاية :

«تغير كل ما، ومن في المدينة»

- «لا أثر للمصطبة التي كان يعتلي منها ظهر حصانه الخشبي المصنوع من القصب، وهو في لعبة «السلطان والحاشية»
- «لا أثر للكُتاب، رحم الله فقيهه «الكواش»، رحم الله فقيهه «عزوز».
- أصبح الكتاب دكان بقال، أصبح الفرن مكانا للخياطة.
- مصابيح «ساحة الفدان» التي كان يرشقها بالحجارة بصحبة رفاقه في ليالي رمضان، استبدلت بمصابيح «النيون».
- تغير وجه المدينة، تغير لباس سكانها من الرجال، تدلت شعور رؤوسهم، واختفت من وجوههم اللحي، تحددت تقاطع أجسادهم بمقاييس الزي الأوربي المحكم.

تغير لباس سكانها. الصبايا والنساء، برز عري سيقانهن، وصدورهن، وأوجههن وسواعدهن. العري كان مغلفا محتشما داخل «الحياك» الواسعة المهفهفة»...

هكذا سرى التحول على كل مظاهر المدينة، الختمة القرآنية حلت محلها شهادة التعليم العالي، حتى اسماء المواليد تغيرت، فقاسمَ وعبد اللهَ وعائشة، حلت محلها : ضياء، وعرفان ونهاد... الخ

ولكن عندما يخرج «بنور» إلى ضواحي المدينة وحقولها، لا يكتشف جديدا، تقول الحكاية : «جبل درسة» مازال لونه رصاصيا كما كان، نهر «بوجداد» مازالت رقرقاته كما كانت.

لا جديد في خوار البقرة، وصهيل الفرس، ونباح الكلب... الهواء كما هو لم يتغير، لم يتغير السحاب، لم تتغير أشعة الشمس، لم يتغير الأفق.. الثلاثاء هو الثلاثاء. الليل دائما في ظلام، والنهار دائما في ضياء» فالتغير أو التحول الذي مس المدينة إذا، هو تغير سطحي، لامس الوجه والسطح ولم يمتد إلى الجذور أو جوهر وأصالة هذه المدينة.

وتختم الحكاية هكذا : «ويرفع «بنور» بصره إلى السماء، ويقول لها شيئا جليلا في سره...» نقط الحذف.

فهل هو الشكر لله، لأن الجذور مازالت كما هي ؟

هذه الرؤية الزمنية تتبلور أكثر في الحكاية الأخيرة التي عنوانها «محاضرة» فهناك موت زمن وانبعاث زمن، ثم تطلع إلى زمن مستقبل جيل الماضي، جيل الحاضر، جيل المستقبل.

فقاعة المحاضرة أقيمت على مقبرة دراسة، تقول الحكاية :

«ماتت المقبرة، دفنت في خرائب وأطلال الموت، مات زمنها، مات الزمن، شهيد الزمن، دفن في قبر طويل عريض...

جثة الزمن ستغدو غذاء لديذا لمجنحات السماء...»

ومع القاعة، انبعث زمن ملائم لروح العصر، زمن يلهو، ينزق. ينزو، يهتك، يفتك، ينفث النار والدمار والسرعة المذهلة.

هذا الزمن الحاضر، يثير الاستغراب، من تكوينه، ولغته وإماءاته وخطواته...

- كان زمن المقبرة، وهو في نضارة الشباب، يركب البهيمة...
- يجني التفاح بأصابعه، يحب من أول نظرة، يناجي قمرا لا أثر فيه لبعوضة إنسان ولا لمسمار حذاء...

— لكنه زمن العفة والطهارة والحشمة والحياء.

وفد المحاضر بقامته العلمية، (وفد العلم الحديث)، لغة غير مألوفة كتب بها هذا المحاضر محاضرته، عن تاريخ المستقبل البعيد — القديم.

— زمن القاعة (الزمن الحاضر) لم يفهم شيئا من هذه المحاضرة، خمد نشاطه، شابت فتوته، صدىء سمعه.

— وقبل أن ينسحب من القاعة الفسيحة متكئا عصا معيدا ذكريات لهوه وشبقه ونزواته وطموحه واختراعاته، ترك على عتبة القاعة معداته وأدوات عمله مع لباسه الملطخ بالدم.

وفجأة برز في الشوارع شاب جديد (زمن جديد، زمن المستقبل) شاب بقامة الضوء وحلة النشاط، مزخرفا بالدأب والسرعة، مسكونا بالبعد والمنتهى، رافضا الحاضر.

شاب، يلهو، ينزق، ينزو، يسعى إلى تحقيق المحال.

والساعة في درب العالم، مازالت تدق (الزمن في استمراريته وتحولاته) وهي متجهة دوما إلى الشمس في شروقها وغروبها، مازالت تدق في دروب وشوارع تطوان، مازالت تدق وتطوان تحكي...

* * *

هكذا تنتهي الحكاية وتبقى تطوان كشاهدة على هذه التحولات التي تكتسح العالم.

ان المدينة البيضاء الناصعة، البعيدة عن الهجنة النافرة من دنس الدخيل، المدينة التي تبدو كشاهد على كل هذه الأزمنة والتحولات الطارئة هو مضمون هذه الحكايات.

فما هي اللغة التي وظفها الكاتب لإبراز هذا المضمون ؟

أول ما نلاحظ أن الكاتب يكسر الحواجز بين الحكاية والشعر، فالتداخل متين بين لغة الحكي ولغة الشعر.

من هنا تبرز إشكالية الكتابة عند الصباغ في هذه المجموعة على الخصوص.

فهو أحيانا يرسم لوحات شعرية مسترسلا مع الخيال المجنح وبأسلوب الرومانسيين، وأحيانا أخرى يسرد بعض الجزئيات والوقائع والأوصاف كأنه مهتم بالحدث الحكائي.

لكن تبقى لغة التصوير الرمزي أهم قالب صب فيه هذا المضمون. فالقبعة هي رمز الثقافة الغربية الوافدة، والطربوش رمز الأصالة والثقافة التقليدية، المقبرة رمز الزمن أو الجيل الماضي، القاعة رمز الزمن أو الجيل الحاضر، تيار الاحمر والأصفر رمز العلَم الاسباني... الخ.

لقد وظف الكاتب أسلوب الرمز إلى أبعد حد في هذه المجموعة، فهو يستعمل صورا ورموزا موغلة في التجريد، ذات حمولة سريالية — كما تبدو لي — فمثلا عندما يصف احدى الشخصيات أو الشخوص يقول : «طويل كالتشفي، نحيف، شاحب كعقدة الانتقام...» وفي حكاية أخرى: «كأن في كعبيها خلخالين من ديجور...»

فتجسيد المجردات هو الأسلوب الغالب، يُنطق اللغة بما لا تنطق به، يشحنها بالحياة. فمثلا : سكت الانتظار، جثة الزمن، أصبح الحبو بساقين قويتين، أحيانا يستعمل صورا ورموزا عكس ما توحي به، مثلا : أزهر

القحط... أحيانا ينقل مدلولات الحواس : كالتلمس بالأشفار... الخ

إلا أن أهم رمز يهيمن على هذه اللغة هو رمز الصمت واللون حيث يعملان ـــ خاصة رمز اللون ـــ على بلورة هذا المضمون الذي تحدثنا عنه.

فهو يؤكد صمت المدينة، وهي بصمتها ناطقة شاهدة : «تطوان يُرفع عنها لحاف صمتها الوسنان الرمادي»

ـــ والصمت هو جواب البراني على طلبه الزواج من إحدى أسر المدينة.

ـــ «من الصمت تنبعث صرخة الأب»

ـــ تطوان في صمتها الناطق كشاهدة على هذه التحولات والتغيرات. أما اللون فان الكاتب يوظف لون البياض إلى أبعد حد، مستغلا هذا الرمز الذي يوحي به اللون الأبيض الناصع الذي لا تشوبه شائبة، وكل الحكايات تؤكد هذا الطهر، رفض الدخيل، التمسك بالبياض هو رمز أصالة تطوان، من أجل ذلك فالمدينة ترفض تيار الأحمر والأصفر، ترفض أية صبغة أخرى غير صبغة البياض.. «المدينة الناعسة في نصاعتها، تنبجس من لفتات الفجر، دفقات بياض».

وحياة العفة قبل الزواج بياض كما في حكاية الواحدة وخمس دقائق «فقد كانت حياته قبل الزواج لا تنسج الا النصاعة والبياض».

الحياة الزوجية نصاعة أيضا :
«اختار النصاعة ليعيش على ألقها»

ـــ «بالقلم الأبيض كتب الدعوات، بالأصابع البيضاء اختار الملابس البيضاء، والنصاعة تزيد تألقا»... الخ.

وعندما يكتشف أن المنديل يعوزه اللون الأحمر، ينتشر السواد في ذهن العريس.

فالسواد داء كما الصفرة التي توحي بالمرارة، يصف الكاتب شعور المختار في حكاية هواية : «وفجأة استبد بالمختار إحساس غريب، إحساس أصفر صدىء حاد، لم يعتد عليه، لم يدر سبب هذا الاحساس الذي اكتسح باصفراره وصدأه طول وعرض مشاعره»

ـــ «إحساسه الأُصفر المفاجىء».

فتشبثُ المدينة بالبياض، هو تشبثها بعفتها وطهارتها وإيمانها، فالسجادة عند المصلي التي يكون لونها ـــ غالبا ـــ أحمر أو أخضر تصير بيضاء في لغة الكاتب، عنوان الطهر والتقوى : «لعل وليا صالحا قصدها للتنزه في رقة عبير منتزهاتها، وبعدما مضى ترك على بياض سجاداتها، لهوات تهجداته، وابتهالاته، ودعواته لها بالامتداد في سمو علم المئذنة، وبسكناها ـــ دوما ـــ في بياض العفة والقناعة والحياء».

ولست أدري هل استوحى الكاتب عبارة الاعجاب والاغتباط التي يطلقها أهل تطوان، عندما يعجبون بأحد أو يغبطونه على شيء ما فيقولون : «ابْياطْكْ !» أي «يالبياضك !» وهي عبارة تستعملها النساء خاصة.

هذه بعض الملاحظات التي سجلتها أثناء قراءتي الأولية لهذه المجموعة، التي تحتاج إلى دراسة موسعة ومعمقة أكثر. وهذا ما أنوي فعله مستقبلا ـــ إذا سمحت الظروف.

# شعر محمد الصباغ، في اللغة االاسبانية وعلاقاته الأدبية وصداقاته مع الشعراء الإسبانيين المعاصرين

## خاثينطو لوبث كورخي

إنه لشرف لي أن أوجد اليوم في الرباط، لأشارك في حفل التكريم الذي نظمه اتحاد كتاب المغرب للشاعر والناثر محمد الصباغ.

أشكر اتحاد كتاب المغرب الذي دعاني لأتحدث في هذا التكريم عن الانتاج الشعري الذي نشره الصباغ في المغرب واسبانيا خلال الخمسينات والستينات، وكذا عن علاقاته وصداقاته مع الشعراء والأدباء الاسبانيين الكبار في القرن العشرين.

أنا شاهد على كل هذا. ومن أجل ذلك أنا هنا.

محمد الصباغ، صديق قديم لي. قديم وحميم. أكثر من صديق، إنه أخ.

ما أكثر الساعات التي عشناها معا، وما أكثر المغامرات والانتصارات الأدبية التي تقاسمناها، وتقاسمنا أعمالها وأيامها.

وما أكثر الرحلات الأدبية التي قمنا بها داخل المغرب وخارجه وفي اسبانيا.

وكما ترون، فإن صداقتنا متقادمة، تعود إلى ثلاثين سنة خلت، مرورا بتلك السنوات الصعبة التي مر بها المغرب قبل حصوله على الاستقلال.

تعارفنا في تطوان ــ مدينته الأصلية سنة 1952، في ذلك العهد الذي أصبحت فيه مجلة «المعتمد» تصدر بهذه المدينة، بعد أن كانت تصدر بمدينة العرائش، التي غادرتْها مؤسستها الشاعرة الاسبانية ترينا مركادير، إلى مدينة تطوان الجميلة التي اتخذتها مقرا لسكناها.

الصباغ وأنا، رفقة مجموعة من الشعراء الاسبانيين والمغاربة من بينهم أحمد عبد السلام البقالي، ومحمد البوعناني، كنا من كتاب هذه المجلة.

وبفضل هذه الشاعرة توثقت عرى الصداقة بين الصباغ وبيني.

وأول قصيدة لمحمد الصباغ مترجمة إلى الاسبانية، صدرت رفقة أصلها العربي في مجلة «المعتمد» (مارس 1953. ع 25) بعنوان «صلاة»، ترجمها إلى الاسبانية فيما أظن، محمد بن عزوز حكيم، الذي كان مشرفا على قسمها العربي، والذي خلفه في هذه المهمة

محمد الصباغ، ابتداء من عددها 26، أي قبل صدور مجلة «كتامة»، الذي كان صدورها كذلك في مدينة تطوان بتاريخ يوليو 1953.

«كتامة»، مجلة أدبية كانت تصدر بالاسبانية والعربية، توليت أنا مديريتها، بينما كان صديقي وأخي الحميم في الشعر محمد الصباغ مسؤولا عن قسمها العربي، فيوفر لها الكتاب والشعراء من المغرب، ومن مختلف البلدان، كما كان يترجم لها من الاسبانية إلى العربية وبالعكس، وأحيانا تتم هذه الترجمات بمساعدتي.

وقد ترجم إلى العربية لأول مرة الشاعر أنطونيو ماتشادو، بمناسبة تكريمه من لدن مجلة «كتامة»، كما ترجم إلى العربية في المجلة قصائد تُنشر لأول مرة لأكبر شعراء الجيل 1927 الماجد : خِيرَارْدُو دْيِيكُو، خورخي كيين + لويس ثرنودا، دامسو ألونسو، أَدْرِيَانُو دِلْ فَابِيى، كما ترجم في مجلة «المعتمد» قصائد للشعراء : فِيثنطي أَلِكْسَنْدرِي، رَفائيل ألبرتي، ليوبولد وبانيرو، ميكيل إرنانديث، خوسي إييرو.

وبفضل محمد الصباغ، تعرفنا لأول مرة من خلال ترجماته إلى الاسبانية على كبار شعراء العرب، في القرن العشرين : لبنانيين، سوريين، عراقيين، فلسطينيين، مصريين، وتونسين، مغاربة.

وكان صديقنا الحميم الضالع في الاسبانية عبد اللطيف الخطيب مترجما ومحررا في مجلة «كتامة». بعد استقلال المغرب عين في مهمة سامية في الديوان الملكي، كما عين عاملا على تطوان، ثم سفيرا للمغرب باسبانيا، وأخيرا سفيرا بالبرازيل.

كنا نحن الثلاثة نكاد لا نفترق خلال تلك الأيام البعيدة.

عبد اللطيف الخطيب، أول من قام بترجمة خوان رَامُون خِيمِينث إلى العربية هذا الشاعر العظيم الحائز على جائزة نوبل في سنة 1956، ومن جهة أخرى كان محمد الصباغ أول من ترجم شعر فِيثنْطي أَلِكْسَنْدِري إلى العربية وصدر في مجلة «المعتمد»، هذا الشاعر الكبير إلى الذي فاز بجائزة نوبل في سنة 1977.

في سنة 1953، أي منذ خمس وعشرين سنة، وقبل أن يفوز بجائزة نوبل، قام بزيارة إلى تطوان، لالقاء محاضرات فيها، وكذا في مدينة طنجة.

رافقتُه أنا إلى طنجة. لا تُنسى تلك الأيام الرائعة التي صاحبنا فيها هذا الشاعر الذي كان محل حفاوة وتقدير وتكريم منا، ومن بعض الأدباء الاسبان والمغاربة.

وما زالتْ عالقة بالذهن، تلك المأدبة التي أقيمت في نُزل نَاثْيُونَال بتطوان على شرفه، والتي اتحفنا فيها بقراءة قصائده المختارة من ديوانه الجديد إذ ذاك «تاريخ القلب».

ومن ذكريات زيارته لتطوان، رسالة كتبها إلى الشاعرة ترينا مركادير، بعنوان : «رسالة مغربية» نشرتُها في مجلة «المعتمد». وبعد سنوات صدرت في الجزء الثاني من مجلد «أعماله الكاملة» بمدريد، ضمن منشورات «أكيلار»، وهي رسالة طويلة أدبية شعرية من بين ما تقول :

«... — أتتذكرين يا سيدتي زيارتنا لمدينة تطوان — المدينة الاسلامية.

كنتُ أمر بشوارعها المفتوحة،

كصناديق من خشب، لا ينقصها من فوق إلا جدرانها الأمامية التي تواجه الشارع، فيبرز منها أصحابها من مختلف الحِرف وهم يشتغلون على مرأى من النظارة المارين...

ولكن، لم أكن أنا وحدي ــ كنت صحبة مجموعة من أصدقائي هناك قدماء وجدد.

محمد الصباغ كان يطلعني على كل المفاجآت، ويجيب عن أسئلتي، ويتحدث بلغته اليومية إلى الصناع المغاربة الشباب أو إلى ذلك الشيخ النبيل ذي اللحية البيضاء...

أتذكرين يا سيدتي. يعجبني الاستماع إلى العربية، التي تصلني أحيانا هادئة وأحيانا أخرى، وكأنها جديدة موشحة بنبرات حزينة.

أحمد البقالي، وخاثينطو، كلُّ واحد منهما إلى جنبي، وهما يتحدثان.»

وتضيف الرسالة كثيرا من ذكريات الشاعر التي عاشها في مدينة تطوان القديمة، وبين شعراء مغاربة واسبان، في جو مغربي أصيل.

وتقول الرسالة :

«... وعندما حلَّ المساء هادئاً حلواً سمعتُ من خلاله صوتَ الصباغ يرنُّ صادقاً.

صدقيني يا سيدتي... أحسستُ في هذه الآونة أن شيئاً صافياً وصادقاً ينزل على جباهنا ويوشحها... ومن ثم أدركتُ أن هذا، هو أحسن ذكرى حملتها من المغرب...»

إن المجهود الذي اضطلع به محمد الصباغ ــ في ذلك العهد ــ بالنسبة للمجلتين «المعتمد» و«كتامة»، لا يمكن ان يُنسى بسهولة.

وهو الذي كان يقربنا جميعا من الشعر العربي الممتاز.

وأذكر على وجه الخصوص السنوات : 53، 54، 55 التي لا يمكن أن تمحى من الذاكرة.

فبفضل الصباغ، شرعتْ مجلة « المعتمد» في نشر انتولوجية خاصة بالشعراء العرب الكبار.

والصباغ، في تلك السنوات وقبلها، كان شاعراً معروفاً في اسبانيا.

اسمه لم يكن جديداً على القارىء الاسباني المتتبع للمجلات الاسبانية.

ومن بين المجلات الأولى التي نشر فيها، هي مجلة «كَرَكُولَا» التي كانت تصدر في مالقا، فقد نشر فيها مقطوعة «اللغز»، أهداها إلي بهذه العبارة : «إلى خاثينطو لوبث كورخى الشاعر الصديق (دجنبر 1953). وفي نفس هذه المجلة نشر قطعة بعنوان «إلى الله»، أهداها إلى فيثنطي ألكسندرى (غشت 1954)، كما نشر فيها كذلك قصيدة : «أسئلة بدون أجوبة» (اكتوبر من نفس السنة)، وكذلك قصيدة «لستِ من الطين» (ماي 1955)، وبالاضافة إلى ذلك نشر ثلاث قصائد : «نداء» و«موعد» و«شباب»، وذلك في مجلة «الشعر الاسباني» ــ (مارس 55) ــ التي كانت تصدر بمدريد. كما نشر «يداً في يد» في مجلة «كَانْطِيكُو» التي كانت تصدر بقرطبة في عددها الثامن سنة 1956، وقصيدة أخرى كذلك بعنوان : «كل ذلك كان بالأمس»، نُشرت في مجلة «دَابُو» التي كانت تصدر بجزيرة مَايُورْكَا، وهي مهداة إلى عبد اللطيف الخطيب، في عددها 2 سنة 1956.

هذه القصائد الصادرة في مجلات وجرائد اسبانيا، وأخريات صدرت في صحف بلدان شمال المغرب قام بترجمتها من العربية إلى الاسبانية هو نفسه، أو عبد اللطيف الخطيب، وأحيانا أخرى بمساعدة الشاعرة ترينا مركادير، أو الشاعر بيوكُوميث نِيسا، أو بمساعدتي.

في سنة 1953، وبمقدمة الشاعر اللبناني بولس سلامة، أصدر صديقُنا محمد الصباغ، أول كتاب له بعنوان «العبير الملتهب»، في حين كان يكتب شعراً آخر صدر له مجموعاً في كتاب « شجرة النار»، قامت الشاعرة ترينا مركادير وبمساعدته بترجمته إلى الاسبانية، حيث قُدم إلى جائزة النحات خُوسِي مَارِيا بَالْمَا، ففاز بجائزته الشخصية.

«شجرة النار»، صدرت ترجمته بالاسبانية في سنة 54 بتطوان، بيد أن أصله العربي، صدر بنفس المدينة في سنة 1955.

وبهذا الكتاب دشنت مجموعة «اعتماد» سلسلة كتبها الشعرية التابعة لمجلة «المعتمد».

كان لصدور «شجرة النار» صدى كبير في المجلات والصحافة الاسبانية، حيث برزت فيها كثير من المقالات والتعليقات التي تنوه بهذا الكتاب، أذكر من بينها، تلك الصادرة في مدريد :

في مجلة «الشعر الاسباني» صدر تعليق بعنوان «محمد الصباغ، و«شجرة النار».

في مجلة «البريد الأدبي» صدر تعليق بعنوان «الشعر العربي والمجتمع». في مجلة «إنْدِثِي» للفنون والآداب، صدر عنه مقال بعنوان «الشعر العربي المعاصر في المغرب».

وهذه هي أسماء الشعراء والكتاب الذين كتبوا هذه المقالات والتعليقات : مَنْوِيلْ أَلُونْسو أَلْكالدي، بِيُوكُومِيثْ نِيَسا خُوسِي أنخِيلْ فَالِينْطِي.

وأذكر أن مقالا بعنوان «محمد الصباغ صوت الشاعر المغربي النبيل» صدر في جريدة «اسبانيا» التي كانت تصدر بطنجة، وهو للناقد الكبير رَفَائِيلْ فَانْكِيسْ ثمُورا.

كما صدرت تعليقات حول هذا الكتاب، في مجلة «المعتمد» لبيوكُومِيثْ نِيسا، بالاضافة إلى مقالة بعنوان «شعر محمد الصباغ الاجتماعي» ونشرت في مجلة «أطِنيو» المدريدية.

وقد قدم فثينطي ألكسندري، عضو المجمع الملكي هذا الديوان بالكلمات الاتية : «يتميز شعر محمد الصباغ، بعطر أصيل يتضوع من قلب شاعر معاصر.

نحس في صوت هذا الشاعر العربي، بصلة قريبة منا.

ففي أغانيه التي يصدح بها صدق وحرارة وتشاؤم».

وليستْ علاقات الصباغ الفكرية مع الشعراء الاسبان، تقوم على انتاجاته الأدبية فقط، بل إن زياراته المتعددة إلى اسبانيا، هي التي أثرث هذه العلاقات، وكذلك الزيارات التي قام بها شعراء اسبانيون كبار إلى تطوان من جيل 27، كفِيثِينْطِي أَلِكْسندري، وخِيرَارْدُو دييكو، وَدَامَسُوأَلُونسو.

في سنة 1954، قمتُ أنا والصباغ بزيارة إلى اشبيلية بدعوة من نادي «لَارَابِدَا» الجامعي، ألقى فيه الصباغ مجموعةً من

قصائده بالعربية، والقيتُ أنا ترجمتها الاسبانية، مشفوعةً بمحاضرة طويلة حول الشعر العربي، والمغربي منه بصفة خاصة...

وفي هذه الزيارة إلى اشبيلية، وعلى شرف محمد الصباغ، أُقيمتْ مأدبة عشاء حضرتها نخبة من شعراء اشبيلية، علي أثرها انشدتْ الممثلة المنشدة كَرْمِينَا مُورُونْ قصائد لفنثطي ألكسندري ودَامسو ألونسو كان لانشادها تأثير كبير على الصباغ، وتحت هذا التأثير كتب قصيدة بعنوان «زوبعة من ورد»، صدرت في مجلة «كالِيطَا» التي كانت تصدر بقادس، وذلك في عددها 7 اهداها هكذا : «إلى كرمينا مورون، ذكرى إنشاداتك في تلك الليلة الا شبيلية».

ومن ثم، تابعنا سفرنا إلى مدريد، وخلال وجودنا هنا، زرنا فيثنطي ألكسندري في بيته، وخوسي إيبرو، كما كنا نحضر في كل الأمسيات ندوات مقهى «خيخون».

وفي هذا المقهى، أجرتْ معه إذاعة اسبانيا الوطنية مقابلة أدبية وفيه كذلك، توثقت العلاقات الأدبية بينه وبين كثير من شعراء وأدباء اسبانيا : كرفائيل مُورَالِيسْ، وَلْيُو بُولْدُو ودي لُوِيسْ، وأَلْبَارِيثْ أورطاكا، وَرَامُون دِي كَرْثِيا سُولْ، ولُوِيسْ أَنْكْلَادا، وآخرون لا أتذكر أسماءهم.

وما زالت عالقةً بذهني تلك الأمسية التي رافقنا فيها الشاعر القرطبي أَلْبَارِيثْ أورطيكا إلى بيت الروائي الجليل الخالد الذكربيُوبَارُوخَا، حيث استقبلنا بحفاوة كبيرة وتحدثنا معه ما يقرب من ساعتين، أو ثلاث.

وقام محمد الصباغ — في تلك السنوات بِزيارات إلى قرطبة، وغرناطة ومالقا وبرشلونة، وفي هذه الأخيرة، تعرف على المستشرقة الاسبانية المعروفة الدكتورة لِيُونُور مَرْتِينِثْ مَرْتين، أستاذة اللغة العربية بجامعة برشلونة، التي ترجمت إلى الاسبانية ديوانه «أنا والقمر» وصدر في سنة 1956 بمقدمة — قصيدةٍ للشاعر الكبير خَيرارْدُو دْيِيكُو، وهي بعنوان «القمر وأنت».

وكان لهذا الكتاب صدى كبير في اسبانيا.

وهذه بعض عناوين المقالات النقدية التي صدرت حوله :

«محمد والقمر» لرفاييل فاثكيس ثمورا. القمر ومحمد «لانطونيو كُولون، كما كتبتُ أنا تعليقاً عنه بعنوان «أنا والقمر» نشرته في مجلة «كتامة»، وفي جريدة «افريقيا» بتاريخ 27 ماري 1956.

ولكن علاقة المستشرقة لْيُونُورْ مع الصباغ لا تنحصر في ترجمة ديوانه «أنا والقمر» وبعض أعمال الشعراء العرب الكبار التي نشرت في «المعتمد» و«كتامة»، بل تتعداها إلى ترجمات أخرى، وبالخصوص، الترجمة الاسبانية لديوان «همن الجفون» لميخائل نعيمة التي صدرت في سنة 1956، عن دار النشر «أدونيس» بمدريد بمساهمة محمد الصباغ، وبمقدمته.

وبهذه المناسبة، كتبتُ مقالا بجريدة «افريقيا» بعنوان «ميخائيل نعيمة في اللغة الاسبانية»، حيث قلتُ : «... لا يمكننا ان نوفي بالشكر الشاعر الشاب المغربي محمد الصباغ الذي بدأ يوقظ في الاسبانيين الرغبة في الأهتمام بالشعر العربي في القرن العشرين...»

وفي هذا الوقت كان محمد الصباغ يشتغل في تأليف كتاب «شلال الأسُود»

الذي صدرت طبعته الأولى في تطوان، والثانية في تونس، والثالثة في بيروت. وقد نشرت مجلة «كتامة» بعض مقطوعاته إلى الاسبانية بقلم الأستاذة ليونور مرتينث مرتين :

«أنا والحرية» 1956 و «حبال من مَسَد» 1958 و «زوبعة في حينها» 1959.

كما ترجمتْ له المستشرقة المذكورة في كتابها «أنتولوجية الشعر العربي المعاصر» الذي صدر في سنة 1972 عن أكبر دار للنشر باسبانيا، وهي دار «إسبَاسا كَالْبِي» رفقة ترجمات 80 شاعرا من مختلف الأقطار العربية. ومن المغرب الشعراء : اليمنى الناصري، وأبو بكر بناني، وعبد الله كنون، وعلال الفاسي، ومحمد الحلوي، ومحمد الحبابي، ومحمد الصباغ، الذي ترجمت له «جزيرة الأحلام»، و«غلتي»، و«انت الربيع».

وقبل هذا التاريخ بسنوات، أي في سنة 1958 أدرجه المستشرق الاسباني الأستاذ بِدْرُو مَرْتِينِثْ مونتافيث، رئيس القسم العربي بجامعة مدريد الحرة ــ في كتابه : «الشعر العربي المعاصر»، فخصه بدراسة مستفيضة مشفوعة بترجمة قصيدته «الأحمق».

وخلال هذه السنوات، كان محمد الصباغ، محطٌّ استجوابات أدبية من لدن اليوميات الاسبانية. أذكر من بينها الاستجواب الذي أجرته معه جريدة «تلغراف الريف» التي كانت تصدر بمدينة مليلية أثناء زيارته لها، صحبة عبد اللطيف الخطيب، حيث تعرفا فيها على هؤلاء الشعراء : فرانتيسكو سلكييرو، وميكيل فرنانديث، وبيوكوميث نيسا، كما أجرى معه ــ على ما أذكر ــ الصحفي الإشبيلي أنطونيو كولون استجوابا صدر في جريدة «اسبانيا» التي كانت تصدر بطنجة. كما اجريت معه أنا حديثا، نشرتُه في الأسبوعية «إسْطَافيطا ليطيرارِيا» بمدريد بتاريخ 1957/6/15.

وبعد هذه السنوات المليئة بالعمل الشعري، أصبح محمد الصباغ معروفا من لدن جميع الهيآت الشعرية في مدريد أو في غيرها في الأقاليم، كما أصبح معروفا من لدن فطاحل الأدب الاسباني، منهم من مات، كخوان رامون خيمينث، وبيوباروخا وفيثنطي الكسندري، وخيرارد ودييكو، وكلهم يقدرونه ويحترمونه، وكذلك القول في النقاد الذين كتبوا حول مؤلفاته.

وبعد هذه المرحلة، تفرغ لكتابة القصص القصيرة، وقصص الأطفال.

وإحدى قصص كتابه : «عندلة»، ترجمها إلى الاسبانية، بِدْرُو مَرْتِينِثْ مونتافيث، كما تُرجمت إلى الاسبانية نصوص من كتابه «شجرة محار»، وصدرت في كتاب «الأدب والفكر المغربيان المعاصران» الصادر عن المعهد الاسباني العربي للثقافة بمدريد سنة 1981، باشراف المستشرق الاسباني فِرْنَانْدَودي أكْريدا.

كما صدرت له ترجمة اسبانية لقصيدتين عن لوركا، نُشرتا في مجلة «بوست ــ داط» بمدريد، في ملحقها بعنوان «ديوان مغربي» حول غرناطة وكرثيا لوركا، وهو من اعداد الأستاذ عبد الله جبيلو، نائب عميد كلية الآداب بتطوان.

والآن، وبعد أكثر من ثلاثين سنة من الصداقة والشعر، فإني أعد كتابا(*) يضم منتخبات من شعره المترجم إلى الاسبانية مصحوبة بمقدمتي، وذلك بطلب من مدير «منشورات أدونيس» ــ لويس خيمينث

مارطون، مشتملا على بعض انتاجه الصادر في ديوانيه : «شجرة النار» و«أنا والقمر»، وكذلك على ترجماته الصادرة في بعض المجلات المذكورة، بالاضافة إلى مقطوعاته غير المنشورة، والتي قام بترجمتها إلى العربية محمد الخطابي، الذي يشتغل حاليا في مهمة ملحق ثقافي بسفارة المغرب بمدريد، كما انه يعد اطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب من جامعة مدريد المستقلة، تحت اشراف المستشرق الاسباني الاستاذ بدرومرتينث مُونْتَافِيث، في موضوع «محمد الصباغ حياته وأدبه».

ليس لي ما أضيف، سوى أن أعرب من جديد عن ابتهاجي بمشاركتي في حفل تكريم صديق لي، ورفيق قديم، شاكراً اتحاد كتاب المغرب لدعوته لحضوري هنا، وشكرا جزيلا.

---

(*) صدر الكتاب في شهر يونيه 1990.

# علاقات الصباغ الأدبية خارج حدود بلاده

**محمد محمد الخطابي**

أود في البداية ان اتقدم بالشكر العميق للمكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب العتيد على دعوته لي للمشاركة في هذا اللقاء التكريمي للصديق الصحفي الأديب الكبير محمد الصباغ.

وانه لعمري لتقليد حميد هذا الذي سنه اتحادنا الموقر بتكريمه لكبار الكتاب المغاربة الذين اثروا المكتبة المغربية والعربية بجليل اعمالهم وابداعاتهم.

الموضوع الذي اخترته في زحمة الأعمال بعيدا عن الوطن والمصادر والمظان هو : «علاقة الصباغ الأدبية خارج حدود بلاده» انطلاقا من كتاب «رسائل الى الصباغ» وهو موضوع لم يقع عليه اختياري من باب المصادفة بل ظل يراودني منذ مدة لما القيت فيه من عناصر صالحة تلقي الضوء على الصباغ الانسان، وعلى الصباغ المبدع، وعلى حياته وعصره. بل وعلى حياة هؤلاء الذين راسلوه وعلى اعمالهم وعطاءاتهم الادبية.

وسوف تدور مداخلتي حول المواضيع التالية :

أ. عرض تمهيدي حول صلات الصباغ الأدبية مع الادباء العرب والاسبان.

ب. عوامل ايجابية أسهمت في صقل موهبة الصباغ الابداعية.

ج. اضواء على «رسائل إلى الصباغ»

د. ملاحظات عامة حول هذه الرسائل.

هـ. خلاصة

## أ. عرض تمهيدي حول علاقات الصباغ الأدبية مع الأدباء العرب والاسبان :

امتازت علاقات الصباغ وصداقاته الأدبية كما هو معلوم بتعددها وتنوعها منذ سن مبكرة مع جماعة من الأدباء الكبار من العرب والمهجريين الذين كانوا قد استووا على كرسي الشهرة والمجد، امثال : ميخائيل نعيمة ـــ بشارة الخوري ـــ بولس سلامة ـــ سعيد عقل شفيق معلوف ـــ البير اديب ـــ الشاذلي خزنة دار ـــ السنوسي ـــ الحليوي ـــ إليا أبو ماضي وسواهم.

ويعزو الدكتور احسان عباس سر الصداقات التي ربطت الصباغ بادباء لبنان على الخصوص إلى اعجابه وتأثره بهم، وبأدباء المهجر عامة. إلا أنه يؤكد في مقام اخر ان الصباغ مع ذلك «كان ذا استعداد نفسي خاص للسير في هذه الطريق. وان التأثر الخارجي لم يكن سوى اضافة إلى الاستعداد

النفسي الأصيل (1) هذا وقد مد الاستاذ الصباغ جسور صداقة من نوع آخر مع مجموعة من الأدباء الاسبان الكبار ممن كان لهم الباع الطويل في عالم الابداع والخلق امثال خيراردو ديغو، ودامسو ألونسو، وفثنطي الكسندري — وخوان رامون خميث وكلهم كما ترون اعلام يشكلون إلى جانب اخرين جيلا ادبيا ما فتئت بصماته بارزة في الأدب الاسباني حتى الان.

كما اقام الصباغ صداقات عمل ادبية من نوع ثالث مع ثلة من الادباء والشعراء الاسبان الذين عملوا إلى جانبه في التعريف بالادب الاسباني في العالم العربي ونقل الادب العربي الاسبانيا، وذلك ابان وجوده بتطوان من بداية الخمسينات حيث كان يرأس القسم العربي لمجلة (المعتمد) و«كتامة» وقد اضطلع الصباغ في هذه الفترة بنشاط جم بترجمة العديد من الأعمال الأدبية الاسبانية والتعليق عليها والتعريف بها، كما نقلت في الوقت ذاته نماذج من ابداعاته الأدبية النثرية والشعرية إلى اللغة القشتالية. ومن الذين اشتغلوا معه في هذه الفترة «ترينا مركادير»، التي ترجمت معه إلى الاسبانية ديوانه الأول «شجرة النار» وليونور مرتينيث مرتين التي نقلت إلى الاسبانية كذلك ديوانه الثاني «انا والقمر» بالاضافة إلى نخبة اخرى من المثقفين الاخرين في طليعتهم الصديق الشاعر «خائنطو لوبث كورخي»، الموجود بيننا الآن والذي رافق الصباغ في رحلته الابداعية وهام حبا واعجابا بأعماله الأدبية ونقل غير قليل منها بالتعاون مع كتاب آخرين إلى لغته الاسبانية، والذي يحتفظ باثار الصباغ المنشورة في اسبانيا بنشوة وجبور. وقد دفع منذ ايام للمطبعة كتاباً يضم مختارات من اعمال الصباغ إلى دار مجموعة أدونيس الشعرية بمدريد وهي نفس الدار التي سبق ان اصدرت كتاب «همس الجفون» للأديب الراحل ميخائيل نعيمة 1956 بترجمة الصباغ نفسه وليونور مرتينيت مرتين.

وقد شارك الصباغ في عدة لقاءات وندوات أدبية في اسبانيا، كما قام بقراءات شعرية لاشعاره المترجمة في غير قليل من المدن الاسبانية مما تسنى له ان يمتن صداقاته مع مجموعة من الادباء الاسبان الآخرين. وبعد وفاة فثنطي الكسندري في 13 ديسمبر 1984، ولم تكد تمر أيام وكعادة الصباغ في وفائه لاصدقائه حتى طلع علينا بمرثية مؤثرة نشرها الملحق الثقافي لجريدة «العلم» في صفحته الأولى بتاريخ 22 دسمبر من نفس العام تحت عنوان : «فثنطي الكسندري، كأنك تطل على سهل أو بحيرة» وقد اعادت «لوبنيون» بتاريخ 24 فبراير 1985 نشر ترجمته لهذه القطعة إلى الاسبانية. كما ادرجت ضمن المختارات المذكورة حول ادب الصباغ التي ستصدر قريبا بمدريد. هذا وقد خص صديقي خائنطولوبث كورخي عرضه في ملتقانا هذا كما تعلمون حول الصباغ وعلاقاته الأدبية مع اسبانيا بشكل موسع ودقيق.

لم يكتف اديبنا اذن بإطلالته على المشرق العربي بواسطة ما كانت تقع في يديه من صحفه ومجلاته وكتبه بل ان نفسه كانت تواقة إلى أبعد من ذلك وهو التعرف إلى هؤلاء الذين كانوا يصادفون هوى في نفسه، وكان صيتهم يملأ الساحة الأدبية والفكرية. وجاءت اتصالات الصباغ الأولى مع ثلة من الأدباء كبداية صداقة حميمة صارت تكبر وتتبلور على مر السنين كنبات طيب نما عوده ليصبح فيما بعد دوحة عظيمة يتفيأها الاستاذ الصباغ ويرعاها بدماثة خلقه وبطيب عنصره وكريم محتده.

ان كتابي «رسائل إلى الصباغ» (2) والصباغ بأقلام الأدباء والنقاد (3) يلقيان الضوء بوضوح على مقدار مكانة الصباغ الأدبية لدى هؤلاء الكتاب على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم وجنسياتهم. يقول الأستاذ عبد العلي الودغيري في هذا الشأن : «هذه الرسائل تثبت كيف كان يرعى هؤلاء الكتاب الكبار هذا الاديب ويتعهدون انتاجه حتى صلب عوده واستطاع ان يشق مصيره بين زحمة الأقلام فتحولت علاقاتهم به من شكل الابوة إلى شكل الصداقة والاخوة» (4).

طفق الأستاذ الصباغ من البداية في مراسلة نخبة من الأدباء اللبنانيين على الخصوص وبعض ادباء المهجر في بداية الخمسينات أي لم يكن سنه يربو على العشرين سنة، وقد شدت الاستاذ الصباغ عوامل المقام الأول ابن تطوان المدينة المتفتحة التي كانت نافذة مشرعة على الشرق والغرب يزورها رجالات المشرق العربي، ويهيم ابناؤها حبا بلغة الضاد، ويتغنون بها في كل محفل ومعهد ومدرسة. والصباغ متشبث بتراثه معتز بماضيه ولغته، مغرم بالكلمة الحلوة وبسحرها وهي عنده «ابقى يسكنها نبض الحس، فتتفتح مشاعرها، وتتدفق صحوة فكر ومور / ضوء — وبث نضارة» (5) ومن من الأدباء تغنى بهذه الكلمة وكساها شاعرية وجاذبية وسحرا مثل ادباء الشرق العربي في هذه الفترة، وبخاصة في لبنان، واديبنا مفتون بالطبيعة وبخمائلها وجدائلها وظلالها، ولبنان كبلده المغرب موطن الجمال، ومرتع الشدو والترانيم، من ربوع وادي قريشا وبشري وغيرهما من الأماكن التي انبتت ادباء وكتابا وشعراء يعجب بهم الصباغ، ويشعر ان نفسه مشدودة إليه. لقد كان لهذا البلد الصغير في حجمه الكبير في تاريخه وماضيه حضور واضح في ادب الصباغ، انه يخاطبه قائلا : «من زحمة إقامتك المحتشدة في قبضة مزهرية غناء تشتت في أبعاد المهاجر نثرات بلور رفعت فيها عمارات وناطحات شدو، خلاصة مدنية انيقة تبث العطر والجمال وروعة البلبل والسلام والمحبة» (6)

### ب. عوامل إيجابية اثرت في صقل موهبة الصباغ الابداعية :

هناك عدة عوامل ايجابية كان لها تأثير واضح في صقل موهبة الصباغ وتكوين نسيج ابداعاته الأدبية المتميزة يمكن الاشارة إليها فيما يلي :

#### 1. المحيط العائلي :

تلقى الصباغ تعليمه الأول في البيت على يد والده وحفظ القرآن الكريم منذ صغره، كان والده على حظ وافر من التعليم، اشتغل بالتدريس والامامة والعدالة والقضاء وبالتالي نشأ الصباغ وترعرع بين احضان الحرف العربي وجماليته وسحره وموسيقاه.

#### 2. المحيط المدرسي :

في المدرسة الخيرية أولا ثم في المعهد الحر الذي يسميه الصباغ، بمنارة تطوان، وما كان يشهده هذا المعهد على الخصوص من انشطة مهدت له السبيل للكتابة التي هي موهبة جُبل عليها الصباغ، من تنظيم للندوات والمحاضرات، وتقديم عروض مسرحية الخ، بالاضافة إلى جمعية الطالب المغربي التي انبثقت من تلاميذة هذا المعهد بالذات وصحافته، حيث يعترف الصباغ اعترافاً جميلا منه نحو هذا المنبر الصغير الذي يطل منه على زملائه وخلانه وأساتذته الا وهو «قبس المعهد»

لذا فلا غرو اذا خاطب هذه الصحيفة قائلا : «أيتها الصحيفة، لقد كنت قبسا موقدا لا يدركك الفتور ولا البرودة، كنت الشعلة الوهاجة التي تملأنا بالحركة والنشاط والتفاني في العمل في دائرة امكانياتنا البسيطة» (7).

### 3. الجو العام للمدينة

كانت تطوان تشهد نهضة فكرية وأدبية وسياسية ملموسة كان لها الصدى الواسع في مختلف بقية مدن المغرب وخارجه وقد جاءت هذه النهضة كرد فعل لنظام الحماية المفروض على البلاد، كما كانت المدينة تمر بفترة مخاض وطني أفضت إلى قيام كتلة تطوان برجالاتها الأفذاذ الذين كانوا ينيرون دياجي الظلام امثال الحاج عبد السلام بنونة، والفقيه محمد دواد، وعبد الخالق الطريس، والتهامي الوزاني، وسواهم، بحيث عملت هذه الكتلة على بث الروح الوطنية في المواطنين واستنفار الهمم والتشبث بالقيم الدينية الاصيلة والثقافة العربية ــ ومد جسور متينة بينها وبين بعض المدن المغربية من جهة وبين المشرق العربي من جهة اخرى.

### 4. الصحافة :

كانت تترى على المدينة صحف الشرق ومجلاته وكتبه التي تشغل المثقفين الشبان وتأخذ بالبابهم. والصباغ واحد منهم يشرئب إلى ما وراء جبليْ درسة وغورغز ليتابع عن كثب النهضة التي كان يعرفها الشرق العربي في مختلف المجالات السياسية والاجتماعية والفكرية والأدبية بشكل خاص، ولقد كان للصحافة بالفعل دور جيوي وحاسم في حياة الصباغ، وتحديد مساره الفكري والابداعي لا يخفى على أي باحث لهذه الفترة من حياته.

يؤكد الاستاذ الصديق عبد العلي الودغيري في دراسته الرصينة حول أدب الصباغ اهمية هذا الدور مشيرا إلى : «ان الباحث في فهرس الجرائد والمجلات التي تروج في الشمال اذ ذاك لاشك يأخذه العجب من تلك النهضة التي لم يعرف لها مثيل في بقية مناطق المغرب (8) ويسترسل الأستاذ الفاضل مؤكدا «انه كان لرواج الصحافة بهذه المدينة فضل كبير على الكتاب والمثقفين، وفضل كبير على صاحبنا الصباغ» (9).

وقد طفق الصباغ يتعامل مع هذه الصحافة منذ سن مبكرة وهو بعد طري العود، غض الاهاب، حيث بدأ بنشر كما رأينا في مجلة المدرسة الخيرية «الثبات» التي سرعان ما اصبح رئيسا لتحريرها ثم شغل بعد ذلك نفس المنصب الصغير في مظهره، الكبير في عمقه ودلالته في جريدة حائطية اخرى بالمعهد الحر وهي «قبس المعهد». بدأ الصباغ رحلة النشر المطبوع وهو ابن السابعة عشرة ربيعا في صحف تطوان أولا في «الريف» و«الانيس» و«الصباح» و«النهار» ثم امتد نشاطه إلى الرباط حيث نشر في «رسالة المغرب» ولم يلبث ان تحقق حلمه كأديب مبدع فرض نفسه خارج حدود وطنه عندما بدأ ينشر في جرائد ومجلات تونس ولبنان والمهجر مثل الأديب، والبيرق، والعرفان، والبيان، فضلا عن اسهاماته في مجلات وجرائد اسبانية ادبية في آن واحد.

### 5. البعثات التعليمية :

انطلقت هذه البعثات منذ وقت مبكر في هذه المدينة سواء إلى القاهرة أو نابلس أو غيرهما من مدن الشرق العربي، حيث أصبح اسم مدينة تطوان بفضل هذه البعثات

والسفريات يصدح في المشرق منذ العشرينات حين انشد الشاعر فخري البارودي القصيدة التي جعلت اسم تطوان على كل لسان :

بلاد العرب أوطاني
من الشام لبغدان
ومن نجد إلى يمن
إلى مصر فتطوان

هذا فضلا عن البعثات الأخرى التي اتجهت فيما بعد إلى الغرب وإلى اسبانيا بالذات لتغترف من مناهل العلوم الغربية، ولابد ان هذه البعثات كان لها تأثير بشكل أو بآخر على حياة الصباغ وانتاجه.

### 6. القراءة والتحصيل :

هناك عنصر آخر لا يقل شأنا عن العناصر السابقة يتمثل في ميزة امتاز بها الصباغ منذ نعومة اظافره وهي هيامه بالحرف العربي فهو عاشق للكلمة الرنانة المشحونة بالمعاني الجميلة يضفي عليها هالة من التقديس تصل حد العبادة. ولابد انه كان شغوفا بالقراءة التي كانت ولا شك من أحب وأهم شواغله وهواياته في صغره، وقد نهل من امهات الكتب العربية فضلا عن قراءاته المتعددة والمتنوعة بكل لون من ألوان الأدب والفكر والعلم والثقافة سواء من نبعها العربي الأصيل أو من الغرب، خاصة بعد اجادته للغة الاسبانية وتمرسه بيها، أو بواسطة ما يقع في يديه من مترجمات.

### 7. طموحه المبكر :

هناك عامل آخر داخلي وهو طموحه المبكر وكأنما قد عاهد نفسه منذ صغره بأن يكون أديبا كبيرا يلمع اسمه في عالم الخلق والابداع، ولقد كان له ما اراد، ويؤكد الدكتور إحسان عباس في تحليله لهذه الظاهرة فيقول عن حق :

**«كان الفتى الناشىء بسيطا صريحا لكنه يجمع إلى البساطة والصراحة طموحا لا يوازيه في شروده الا خياله، كان يحب ان يعرف مستوى ما وصل إليه مستشهدا بالعمالقة أو بمن يحسبهم عمالقة في الأدب الحديث، وان يزداد إيمانا بنفسه»** (10).

### 8. نشره المبكر :

تميز الصباغ بواعز ادبي كبير منذ صغره مما ادى إلى نشره في سن مبكرة لعدة مقالات وتراجم وكتب كل ذلك شكّل حافزا قويا لديه للمضي قدما للاغتراف من مناهل العلم والعرفان وتشجيعه بالتالي على مواصلة عطائه المستمر وصقل موهبته وتهذيبها وشحذها لذا فهو يعد من الادباء المغاربة المكثرين الذين تطرقوا إلى مختلف الأشكال الفنية من شعر وقصة ومقالة وخاطرة وادب اطفال الخ وقد اجاد في كل منها.

### 9. اتصالاته ببعض الشخصيات المغربية منذ صغره :

تعرف الصباغ منذ صغره بغير قليل من الشخصيات المرموقة من علماء وادباء ومثقفين ورجال السياسة والفكر الذين انسوا فيه امارات النبوغ فآزروه وشجعوه منذ شبابه المبكر مثل : عبد الخالق الطريس، ومحمد داود، وعلال الفاسي فيما بعد.

### 10. اتصالاته بادباء لبنان والمهجر :

ان اتصالات الصباغ المبكرة مع الأدباء اللبنانيين والمهجريين بواسطة القراءة ثم المراسلة قد لعبت دورا مهما كذلك في صقل

وتطوير موهبته الأدبية وهو يعد من أول الأدباء المغاربة الذين تميزوا بهذا الاتجاه حيث ابان عن نفس طويل في هذا الميدان، وابدى مواظبة مدهشة في كسب صداقة هؤلاء الأدباء والحفاظ عليها. فضلا عن مده لحبل صداقته متينا مع غيرهم من الأدباء العرب الآخرين من غير اللبنانيين والمهجريين.

### 11. اتصالاته بأدباء اسبانيا :

من العوامل البارزة الأخرى التي أثرت في الصباغ وميزت عطاءاته، اتصالاته وعلاقاته بادباء اسبانيا وبعض شعرائها المرموقين، وقيامه بترجمة بعض اعمالهم ونقلها إلى العربية، ولم تكن صلة الصباغ بهم صلة جوفاء بل كانت صلة خصبة ومثمرة قوامها الركون إلى مائدة الشعر والفكر والأدب «انبل حوار» كما يسميه ديكارت. وهذا الجانب من حياة الصباغ يتم عن ذكاء مبكر حاد اذ لم يكن قد نيّف سنه عن العشرين فنراه إلى جانب صداقته مع كبار الأدباء العرب يقيم صداقات مماثلة مع طائفة من الأدباء من مستوى رفيع هم عمالقة واقطاب الأدب والثقافة في بلادهم، بل لقد تعدت شهرة بعضهم ابعد الآفاق وحصلوا على اعتراف دولي بذلك.

### ج. اضواء على رسائل الصباغ :

سأحاول على عجل تسليط بعض الأضواء على مضامين هذه الرسائل لنلمس معا ما تثيره من قضايا وتتعرض له من اخبار واحداث لتكون في الختام نسيجا متكاملا ومنسجما حافلا بالمتعة والجمال والفضول الادبي :

### رسائل ميخائيل نعيمة :

### الرسالة الأولى :

— يعبر فيها الكاتب عن سروره بقراءة أول كتاب للصباغ «العبير الملتهب».

تحدد الرسالة اتجاه الصباغ في هذه المرحلة عن عمره : «من الجلي انك من الذين انشغلوا بالأساليب المهجرية فلا عجب ان يلمس القارىء في سطورك وبين سطورك حماسة المؤمن».

### الرسالة الثانية :

— يعبر نعيمة فيها عن عنصر جديد : سعيُ الصباغ الحثيث إلى ربط علاقات أدبية بينه وبين ادباء خارج حدود بلاده.

— تقديم ترينا مركادير بواسطة المراسلة لنعيمة.

— بداية تعاون لترجمة بعض اعمال نعيمة للاسبانية.

### الرسالة الثالثة :

— يبارك للصباغ فيها الحركة التي يتزعمها في المغرب الأقصى ويعمل على بعث الآداب العربية في تلك الأقطار.

يصف نعيمة هذه الحركة انها في بدايتها.

— تبرز دعوة الصباغ المبكرة إلى ضرورة نقل بعض آثارنا إلى اللغات الأجنبية.

يشكر الصباغ على رسم بعث به إليه للفنانة الاسبانية ماريا خيسوس رود ريغيس وقد وقفت على هذا الرسم في دراسة حول الصباغ باللغة الاسبانية بقلم بِيوكُومِثْ نِيسًا في

صحيفة «البريد الأدبي» الصادرة ببرشلونة في دسمبر 1954.

ـ تخبر الرسالة بمولود ابداعي جديد للصباغ :

«اللهاث الجريح».

ـ نعيمة يقطع على نفسه عهدا بألا يكتب مقدمات لاحد إلا انه ارضاء لخاطر اديبنا يستجيب لرغبته.

### الرسالة الرابعة :

يعترف انه ليس من هواة الاطناب يضمن الرسالة استكمالا لرأيه في كتاب «اللهاث الجريح» الذي لم يدرج في المقدمة وهو أن الكتاب ينقصه شيء من الحكاية وتنوع الأحداث والمشاهد والمشاعر والأجواء الفكرية.

### الرسالة الخامسة :

لا شيء فيها لأية قضية حيوية.

### الرسالة السادسة :

«شجرة النار» و«أنا والقمر» : قرأهما نعيمة فألقاهما من نهج واحد، ومقلع واحد، ويرمي نعيمة الصباغ بالايغال في الرمزية إلى حد التفريط بالتلوين والاستهتار بمفردات اللغة ومدلولاتها» (12). يشير أن المجاز في اللغة ضرورة على أن لا يتعدى حدود الذوق.

يثير عدة قضايا نقدية فيحبذ تشبيها وينفر من آخر.

يعيب نعيمة في هذه الرسالة من جديد على أصحاب الرمزية المتطرفة.

يشهد نعيمة للصباغ بما في مجموعته من قوة الخيال، ومن حس بالجمال، والنزعة إلى التجديد. والابتكار» (13).

### الرسالة السابعة :

يوصل حديثه عن الرمزية في الأدب إذ لا شك أن كتابات الصباغ كانت تدفعه إلى ذلك، ويشير أن العالم حافل بالرموز بما في ذلك اللغة وأن التلميح أوسع مجالا وأفعل وقعا من التصريح على أن يكون تلميحا يستطيع القاريء أن يقبض منه على فكرة أو عاطفة أو صورة لها مدلولاتها وهدفها (14).

### الرسالة الثامنة :

يثني نعيمة في الرسالة على مقدمة الصباغ لديوانه «همس الجفون» فانه يجدها مثل كل ما يصدر عن قلمه جياشة بالشعر والعاطفة.

### الرسالة التاسعة :

ـ يحدثنا عن الجفاء الذي كان بين الريحاني وجبران

ـ يعبر عن سروره وفرحه العظيمين لاستقلال المغرب، ويسجل هذا الشعور في عبارات رقيقة للصباغ نحو هذا الحدث التاريخي البارز.

### الرسالة العاشرة :

يعبر عن شكره للصباغ لاعجابه بكتابه بكتاب «مرداد» وبتوصله بديوان «أنا والقمر» في طبيعته الاسبانية من ليونور.

### الرسالة الحادية عشرة :

ـ توصله بنسخ من ديوانه «همس

الجفون» بعد ترجمته إلى الاسبانية.

## الرسالة الثانية عشرة :

— يثير فيها جملة من القضايا مثل تحرش عيسى الناعوري به. يبادر نعيمة بالدفاع عن نفسه إزاء هذا التهجم.

— تتعرض الرسالة إلى قضية ذكر جبران لنعيمة في وصيته.

— يستشهد بخصوص اتهام الناعوري له بتقليله من قيمة جبران بمقال ماري هايسكل عنه وهي المرأة التي كان لها الأثر الأكبر على حياة جبران — بعد أن قرأت كتاب نعيمة عن جبران.

— يورد استشهادا آخر للدكتور إحسان عباس يثير فيه أيضا زف كتاب نعيمه عن جبران كان قمةً حتى اليوم في كتابة السير الذاتية.

## الرسالة الثالثة عشرة :

يستهلها بالحديث عن مقال الشاعر الصديق خاثينطو لويث كورحي حول الترجمة الاسبانية لهمس الجفون.

تتضمن الرسالة كذلك تقييما نقديا لـ «شلال الأسْود» وأول ما استرعى انتباه نعيمة في هذا الكتاب هو عنوانه : «شلال الأسُود ليس بالصورة الفاترة التي يمر بها القاريء مرور الكرام (15).

## الرسالة الرابعة عشرة :

— يثير نعيمة تداعى مقدار الصداقة التي كانت قائمة بين الصديقين إذ لا بد أن الصباغ كان يصارح صديقه على الرغم من بعد المسافة وشط المزار بينهما بمختلف الظروف والأحداث التي كانت تمر بحياته فنجد نعيمة يخاطبه بقوله : «سرني أن أعرف أنك استعدت نشاطك الأدبي من بعد النكسة العاطفية التي أصابتك وأجزم أن عاقبتها ستكون خيرا عليك» (16).

## الرسالة الخامسة عشرة :

يهنيء نعيمة الصباغ على غيرته ودفاعه عن الأدب المهجري ضد تحامل عزيز أباظة عليه في محاضرة له ألقاها في تطوان.

في هذه المرحلة يبدأ نعيمة في الحديث عن ضعف قواه.

## الرسالة السادسة عشرة :

يعبِّر للصباغ عن شكره لانشغاله بسلامته في بلد كلبنان حتى الأمس كان جنة من جنان السلام وإذا به يغدو مرجلا يغلي ويفور بالحرب والذعر والدم (17)

## الرسالة السابعة عشرة :

في هذه الرسالة يراجع ما كان قد أدلى به من أحكام في رسالته الأولى حول النهضة الأدبية والفكرية بالمغرب إذ أنه ما كان يحسب أن المغاربة قد وثبوا مثل هذه الوثبة وبمثل هذه السرعة بعد اطلاعه على بعض أعداد «دعوة الحق».

## الرسالة التاسعة عشرة :

تكتسي هذه الرسالة أهمية خاصة إذ تتضمن تقييما نقديا لكتاب «فوّارة الظمأ» الذي سُر به نعيمة سرورا عظيما. ويشير في هذه الرسالة إل أمر ذي أهمية من أحكام هذا الشيخ الذي تابع أعمال الصباغ ورعاها منذ

الوهلة الأولى إذ نجده هذه المرة يصدر حكما نهائيا صريحا عندما يقول : «إنك وجدت طريقك». ومن هذا الكتاب يجد نعيمة الصباغ ولا أحد غير الصباغ وكأني به يعلن عن تخلي الصباغ عن تأثره بالأدب المهجري، وكأني بالصباغ من جانب آخر يقفز بالفعل ــ كما يؤكد الشاعر التونسي نور الدين صمود ــ إلى صف نعيمة نفسه وأصبح وإياه كأفراس رهان (18).

### الرسالة العشرون :

لا تثير هذه الرسالة أمرا ذا بال باستثناء رغبة نعيمة في جمع رسائله لنشرها ويطلب من الصباغ بما يحتفظ به منها لهذه الغاية.

### الرسالة الواحدة والعشرون :

يعود نعيمة للحديث عن التعب الذي أضحى يضنيه ولم تعد المشاغل تقلقه وحسب، بل أصبح يشير إلى أن أنامله ترتجف إلى حد أصبحت الكتابة عنده ضربا من المشقة، وإلى تقدم العمر ووطأة السنين عليه.

### الرسالة الثانية والعشرون :

ــ بات عليه أن يقلل من الكتابة والقراءة إلى أقصى حد

ــ يقدم لمحة نقدية عن «نقطة نظام» فإذا هي عنده «مشاهد» من الحياة المغربية التقطتها عين شاعر وصورها قلم شاعر» (19).

### الرسالة الثالثة والعشرون :

ــ يبدى في هذه الرسالة رأيه في كتاب «شجرة محار» فيجده «جديرا باهتمام القارىء بين دفتيه شذور وتأملات وخواطر فيها الحكمة وفيها السخرية وفيها الصورة الشعرية والانطلاقة الجريئة من أقفاص التقاليد البالية» (20).

### الرسالة الرابعة والعشرون :

ــ لقد بات فوق طاقته الكتابة وقد تجاوز الخمسة والثمانين.

### الرسالة الخامسة والعشرون :

ــ هذه الرسالة ليست بخط نعيمة بل لقد أمليت إملاء يتحدث فيها عن محنة لبنان بعد أن عمت الفوضى جميع مرافق الحياة، فما أشبه الليلة بالبارحة.

### الرسالة السادسة والعشرون :

ــ ها قد تجاوز التسعين،

ــ يبلغ الصباغ أن لا مانع لديه من نشر بعض رسائله.

ولعل هذه آخر رسالة كتبها نعيمة للصباغ.

## رسائل بولس سلامة

### الرسالة الأولى :

ــ بدأت المراسلات بين الرجلين والصباغ لم يبلغ بعد سن العشرين. وندرك من خلال هذه الرسالة ان سلامة كان قد راسل الصباغ قبل هذا التاريخ فهو يبادر بإخباره أنه تأخر عنه في الجواب. إلا أن الاستاذ الصباغ يثبت هذه الرسالة كأول رسالة من سلامة إليه ضمن الكتاب.

يثير سلامة عدة قضايا لها صلة ببلادنا كحالة صديقه نعيمة.

يشرح صدره لانتقاد نُشر في «الأنيس» للأستاذ محمد بن تاويت حول عمله الأدبي «عيد الغدير»

يشير أن لابأس عليه من قراءة فردريك نيتشة إلا أنه ينصحه بقراءة الكتاب المؤمنين كذلك أمثال برجسون.

## الرسالة الثانية :

ــ تركز الرسالة على الحالة النفسية لبولس سلامة وقد اسودّت الدنيا في وجهه.

تفاجئنا الرسالة بعنصر تساؤل : كيف حالك وحالها ؟

## الرسالة الثالثة :

يتحدث بشأن الصباغ مع سعيد عقل، الذي أعجب «بالمعتمد» وبشاعرية الصباغ الفياضة.

## الرسالة الرابعة :

يعاود الحديث عن سعيد عقل «المعتمد» وهنا تتجلى لنا أهمية مراسلات الصباغ فهو ينقل نشاطا يضطلع به ثلة من المثقفين من تطوان إلى قلب لبنان ليكون محل نقاش وتعليق طوال ليل كامل.

ــ كان من المنتظر أن يكتب مقدمة «اللهاث الجريح» سعيد عقل الا أنه من المعروف أن المقدمة هي بقلم نعيمة.

ــ يفصح عن رأيه في الصباغ ليس فقط من خلال ما كانت تصله من رسائل يحكى له فيها عن مختلف نشاطاته الأدبية ومغامراته. بل كذلك من خلال ما قرأ له من أعمال خاصة مثل «العبير الملتهب» وهو يصف الصباغ في هذه الرسالة بأنه «عاطفي رومانطيقي متطرف عصبي المزاج مفرط في الاحساس» (21).

## الرسالة الخامسة :

يرجو له نقاهة عاطفية، يهنئه عن مقال نشر له في جريدة نيويوركية ولعله يقصد «البيان».

## الرسالة السادسة :

تكشف لنا أن عنوان كتاب «اللهاث الجريح» حسب سلامة، أنه جعل غلافه نسخة طبق الأصل من غلاف رسالة بعث بها إليه سنة 1949.

يعبر سلامة عن إعجابه بالكتاب الذي قرأه في أربع ساعات متواليات.

حبب إليه الصباغُ الشعرَ المنثور لدرجة أنه استثنى من نقمته عليه نخبة من ناظمي هذا النوع من الشعر والصباغ واحد منهم.

يشير سلامة إلى قضية تعلم اللغات ويعلن سخطه صريحا : ويل للأديب العربي الذي لا يعرف من اللغات سوى العربية.

«الصباغ في نظره من أنضر الكتاب المغاربة قلما على صعيد التحرر والتجديد نظرا لوقوفه على أدب الفرنجة.

## الرسالة السابعة :

تتضمن عنصرا ذا أهمية باستثناء ضياع كتابين له في البريد (22) وعزم الصباغ عن زيارة لبنان في صيف 1957.

يسأله من باب الدعابة هل من شلال للنسور بعد، «شلال الأسود» ويصفه بأنه «حركة دائمة وحيوية لا تأبى الراحة».

## الرسالـة الثامنـة :

توصله برسالة المرحوم عبد القادر الصحراوي. يعبر عن إعجابه بطيبة المغاربة منذ عرف الصباغ. يتحاشى النقد بحجة من غربل الناس نخلوه كما أننا في البلدان العربية لم نبلغ بعد من التساهل والتواضع المنزلة التي تحمل المنقود على شكر الناقد. بل ان الأمر يأتي بعكس المقصود فيفتح سبيلا للجدل البيزنطي والخصومات» (23).

تأكيده لعروبة الارقام المستعملة في المغرب والتي يستعملها الصباغ.

يكتب مستلقيا لمرضه. وخطُّه بالتالي يشبه خط المغاربة القدماء هذه المرة — يقول للصباغ — أنا هو المغربي.

## الرسالـة التاسعـة :

تحدث عن حالته الصحية وليس في الرسالة عنصر يذكر.

## الرسالـة العاشـرة :

سلامة يعيد قراءة مقدمة ابن خلدون للمرة الثالثة

## الرسالـة الحاديـة عشـرة :

ليس فيها شيء يذكر كذلك.

## الرسالـة الثانيـة عشـرة :

— وُقّعت باسم خليل رامز سركيس الا أنها على لسان سلامة، نكشف من خلالها أن سلامة يعاني وكعة صحية أقعدته.

## الرسالـة الثالثـة عشـرة :

سجل له فيها وفاءه الذي يمتد إلى أزيد من 13 سنة.

— مشاغله وهمومه كثيرة، يسرد قول المتنبي : يخلو من الهمّ أخلاهم من الفطن.

— يكرر له قوله «لا رهبانية في الاسلام».

## الرسالـة الرابعـة عشـرة :

يشير عليه أن الزوجة النفيسة تطيل العمر وتجعل الحياة استقرارا وطمأنينة.

— يحدثه عن حالته الصحية من جديد بدقة، ويثير «سلامة» قضية الموت في هذه الرسالة بنوع من السخرية الممزوجة بالألم الممض.

## الرسالـة الخامسـة عشـرة :

«عنقود ندى» : «طلعت عليه شمس الصباح فتألق بين خضرة الأوراق واحمرار الدالية ولقد شاعت فيه الألوان شيوعها في كل مؤلفاتك» (24)

## الرسالـة السادسـة عشـرة :

يهنئه على عقد قرانه، وقد أصبح الصباغ باسما للحياة لا متجهما ولا سوداوي المزاج كما لاح له منذ نحو عشر سنوات فما قبل.

## الرسالـة السابعـة عشـرة :

يهنئه بصدور «شموع على الطريق» وهو حسب رأيه على الرغم من أنه من أقصر مؤلفاته لكنه بلا ريب أنفسها.

وجاء تعليق سلامة على هذا الكتاب من

أطول التعاليق وأطرفها، فقد أعجب بالفعل بهذا الكتاب وراقته موضوعاته وهو لم يبخل في الثناء عليه.

هذه الرسالة هي الوحيدة التي لا يتحدث فيها بولس عن شواغله الصحية، فلابد أنه كان بالتالي في أطيب حال ويعود تاريخها إلى 1968 وهي آخر رسالة مدرجة ضمن الكتاب من سلامة.

## رسالة إلى أبي ماضي :

تتضمن شكرا على كتاب أهداه إليه الصباغ. يبعث له بديوانيه «بالخمائل» «والجداول».

يعبر عن شوقه لقراءة «اللهاث الجريح».

رسالة ابي ماض مؤرخة في 1956 وهي الوحيدة بين المجموعة.

## رسالة شفيق معلوف :

آخر رسالة تتضمن المجموعة، مؤرخة في سان باولو عام 1950. يشكره فيها عن المقالة التي بعث بها إليه إلّا أن شفيق يعيدها إليه بعد تصحيح ما اعتراها من أخطاء خاصة في نسخ ما انتخب من شعره.

* * *

## ملاحظات عامة حول الرسائل :

لا شك أن هذه الرسائل تثير قضايا هامة ومتنوعة كما رأينا ليس من حيث مضمونها الأدبي أو النقدي وحسب بل إنها تكشف الخمار في الوقت ذاته عن حقائق مثيرة وطريفة سواء تتعلق بالصباغ نفسه أو بكتابها أو بالعصر أو البيئة والظروف التي واكبت كتابتها، فهي بالتالي تعتبر وثائق أدبية وتاريخية ذات قيمة كبيرة.

هذه الذخائر تتواصل حلقاتها وتتشابك لتكون في الأخير عقدا نفيسا يشكل اتجاها متميزا في أدب المراسلات الذي اختفى أو كاد يختفي بيننا مع زحف التمدين وسيطرة الآلة وهيمنة الحاسوب، وحسبي أن أشير إلى بعض الملاحظات التي تتبدّى لقارئها المتعمق في مدلولاتها وعمقها :

— تسجل هذه الرسائل منذ الوهلة الأولى اتجاه الصباغ الأدبي في مرحلته المبكرة وخطه في مسيرة إبداعاته بثورته على التقيد وبإيمانه بالتجديد وبتأثره الواضح بالأساليب المهجرية بل إنا واجدون فيها عناصر تسلط الأضواء على حياة الصباغ وتقلب مزاجه وانطباع كل ذلك على أدبه.

— تبين لنا سعي الصباغ الحثيث إلى ربط علاقات إنسانية واقامة صداقات أدبية حميمة بينه وبين أدباء لبنان من جهة وبين أدباء وأديبات اسبانيا من جهة اخرى. وقيامه بدور الوسيط في التعريف بأدب هؤلاء وأولئك في كل من اسبانيا والعالم العربي.

— تلقي الرسائل الضوء كذلك على جوانب إبداعية نقدية لأعمال الصباغ مثل : «العبير الملتهب» وقد رأينا كيف تتبع هؤلاء الأدباء أعمال الصباغ الأدبية وحاولوا باستمرار فحصها وتقسيمها وإبداء ملاحظات نقدية شأنها وكان الصباغ ذا صدر كبير يرحب بالنقد «كنت تعنى بالتنميق وتكثر من الأصباغ وأصبحت اليوم تعنى بالفكر من غير تخليك عن الأسلوب الزاهي الأنيق» (25).

— تسلط هذه الرسائل الأضواء بالمقابل على جوانب إبداعية كذلك لكتاب الرسائل أنفسهم

وتطور أعمالهم ونظرتهم وتقسيمهم لها فضلا عن ظروف إصداراتها أو ترجمتها إلخ.

— تكشف لنا النقاب عن جوانب نرجسية لهؤلاء الكبار في تقريظهم المبالغ فيه لأعمالهم ومؤلفاتهم فهذا نعيمة الذي يرى أن كتابين له حريانِ بالترجمة إلى أي لغة حية. وقد وصف بولس سلامة إحدى قصائده أن فيها من الشاعرية ما ليس في إلياذة هوميروس ومن وصف البطولات ما يقصر عنه شعراء العرب جميعا فضلا عن قوله عن مؤلف آخر له انه أعظم مؤلف حلم به الأدب العربي وتاقت إليه الضاد منذ الجاهلية. وقد تفطن الدكتور إحسان عباس إلى هذه الملاحظة وأثبتها عند تقديمه للرسائل.

— تتضمن الرسائل شهادات حية واعترافا جميلا نحو جهود ثلة من الأدباء الشبان المؤمنين بالكلمة ورسالتها السامية يعملون في صمت واعزهم في ذلك حماسهم المتوقد وإيمانهم برسالتهم. والصباغ واحد منهم.

— تبرز لنا الرسائل دعوة الصباغ الملحة إلى نقل بعض آثارنا الأدبية إلى اللغات الأجنبية ولم ينحصر اقتراح الصباغ في طرح عشوائي بل تعداه إلى التطبيق الفعلي بترجمته هو شخصيا لبعض أعمال كبار الكتاب الشعراء الاسبان ونقلها إلى العربية كما نقل بالمقابل بعض أعمال الكتاب العرب إلى الاسبانية، وهي تجربة رائدة فاز بقصب السبق فيها في الشق الغربي من العالم العربي إلى جانب بعض أصدقائه ممن تفطنوا هم الآخرون لهذه الحقيقة من أبرزهم وأخصبهم الأستاذ الأديب الكبير الفاضل محمد العربي الخطابي. من حين اقتصرت نشاطات العاملين في هذا الحقل في المشرق العربي على العموم على اللغتين الانجليزية والفرنسية وبعض اللغات الأخرى غير الاسبانية.

— تسجل الرسائل أفكار ونظريات بعض كتابها من مجالات الحياة وتقلباتها والمذاهب الأدبية وتنوعها فضلا عن رأيهم في أدباء آخرين.

تلقي هذه الرسائل الضوء على بعض المناوشات والمساجلات الأدبية التي كانت تنشب بين أدباء كبار أمثال : الريحاني — جبران — الناعوري — نعيمة — بن تاويت — بولس سلامة — عزيز أباظة إلخ.

— تسجل بعض الظروف والملابسات الخاصة التي كان يعيشها هؤلاء الأدباء إذ كثيرا ما كانوا يعبرون للصباغ عن قلقهم وتذمرهم وسخطهم ووصف حالاتهم النفسية والصحية وكل ذلك يزيدنا معرفة واطلاعا على حياتهم وأعمالهم.

— فتحت مراسلات الصباغ الباب على مصراعيه أمام هؤلاء الأدباء وأثارت فضولهم للاطلاع على الأدب المغربي من جهة بواسطة ما يبعثه لهم الصباغ من كتب وجرائد مغربية انطلاقا من «الأنيس» و«المعتمد» إلى «دعوة الحق» و«المناهل» كما لفت اهتمامهم بشكل ما إلى الأدب الاسباني من جهة أخرى.

— تسجل الرسائل بعض الأحداث التاريخية التي عاشها هؤلاء الكتاب سواء في بلدانهم (وصف نعيمة لأحداث لبنان) أو خارجها كتفاعل نعيمة باستقلال المغرب وتهنئته للمغاربة في شخص الصباغ.

— تحتفظ الرسائل بحقائق مثيرة تنبض بالحياة وقد فعل الصباغ خيرا في الاحتفاظ بها ويتجلى لنا دليل قيمتها في رغبة نعيمة نفسه في الحصول عليها لنشرها ومطالبة بعض أصدقاء الصباغ بنشرها نظرا لما فيها من ذكريات حميمة ومتعة أدبية.

— تنم الرسائل عن عواطف متأججة قوية ومحبة صادقة جمعت الصباغ بهؤلاء الأدباء

وهي تعتبر نموذجا فريدا في بابه في أدب المراسلات.

لم تكن الرسائل من باب إرضاء الطرف الآخر وحسب بل انها كانت تطفح بصدق المشاعر الانسانية وأنبلها وهي لا تخلو من معاناة ولا تتعرض سوى للمواضيع التي تهم المتراسلين في الصميم وما له صلة بحياتهم وأدبهم وعلاقاتهم بالفكر والثقافة بوجه عام.

**ــ يلاحظ أنه في الوقت الذي انصرف فيه نعيمة إلى التركيز على أعمال الصباغ ومعالجة مواضيع انتاجه نجد «سلامة» يهتم في المقام الأول بالصباغ الانسان الذي يريده أن يكون كذا وكذا ويأتي اهتمامه بالصباغ المبدع في المقام الثاني.**

**ــ يلاحظ ان نعيمة يهنىء الصباغ ويستشعر أنه وجد طريقة في درب الأدب من «فوارة الظمأ» عام 1962. في حين نجد بولس سلامة يفعل ذلك في «اللهاث الجريح» عام 1955.**

**ــ لا شك أن سبب استمرار المراسلة بين الصباغ وبين هؤلاء الأدباء يرجع إلى الحظوة التي كان يحظى بها عندهم، كما يرجع إلى إعجابهم به وبأسلوبه الخاص الآسر الذي كان ينفذ إلى مجامعهم. وقد ازدادوا اقتناعا مع مرور الأيام بأهمية الصباغ ونضج تجربته الأدبية وتمكنه من يراع الابداع. لقد ظلت هذه المحاورات الأدبية بين الصباغ وأصدقائه قائمة زهاء ربع قرن من الزمن أو يزيد.**

### هـ. خلاصة :

### إخواني الأعزاء

ويطول الحديث عن الصباغ، والحديث عنه ذو شجون تتداعى فيه الجمل والفكر، والعبارات والصور، وحسبي أن أعيد على مسامعكم جملة انطباعات قلتها عنه منذ أزيد من خمس عشرة سنة وبها أختم :

«هذا الصباغ، فكأنما من نفسه صاغ اسمه، فإذا بالجوهر سر المخبر، وكأني بريشته قد قدت من روحه لتصبغ لنا ألوانا زاهية رائقة من الأدب، وإذا بالكلمة عنده تشبه ملائكة الفجر الصبوح تتيه في دروب قلوبنا المظلمة فتشع عليها من نورها أضواء ساطعات، تتحول فيما بعد في حياتنا إلى صلوات من نور نهتدي على هديها في المسالك الوعرة والحوالك المعتمة.

هذا الأديب المغربي ! أو هذا الصباغ المشرقي، من أيّ عهد تدفق علينا بفنه الرائق ؟ بشلالاته العذبة ؟ ومحاراته الجميلة ؟ وصدفاته الثمينة الملساء ؟ وعناقيده المدلاة الصافية كالبلور...

من أي عهد نبع، ونبغ ونبت هذا الشاعر النثّار، الحالم السماوي ؟ إنه عطاء من نوع خاص، جادت به تربتنا الفيحاء، ونفخ فيه تراثنا العريق، واستظلته أدواح الغرب، فكأن هذا الحلم المبعثر في ثنايا الزمن، وهذا الشادي الذي تحول على يديه اليراع إلى ناي مصداح في لمح من العين، فأطربنا وأشجانا، ولذيذ الكلم أسمعنا، وما يزال».

**محمد محمد الخطابي**

مدريد 10 يناير 1989

1. رسائل إلى الصباغ ص7
2. صدر عام 1982 عن دار الثقافة بالدار البيضاء.
3. صدر عام 1980 دار الثقافة الدار البيضاء
4. محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ص 8
5. منتخبات من أدب الصباغ ص 356.
6. المنتخبات ص 356 أيضا.
7. فوارة الظمأ ص 70
8. قراءات من أدب الصباغ للأستاذ عبد العلي الودغيري ص 14
9. نفس المصدر والصفحة
10. الرسائل ص 8
11. الرسائل ص 15
12. الرسائل ص 29
13. الرسائل ص 31
14. الرسائل ص 33
15. الرسائل ص 51
16. الرسائل ص 53
17. الرسائل ص 58
18. جريدة «العمل» التونسية 27 ديسمبر 1968 (صفحة أدب وثقافة)
19. الرسائل ص 71
20. الرسائل ص 73
21. الرسائل ص 91
22. هما : عيد الغدير، والصراع في الوجود
23. الرسائل ص 106
24. الرسائل ص 125
25. من رسالة سلامة في تعليق على شموع في الطريق ص 130 (الرسائل).

# الجزيرة والأرخبيل

## بشير القمري

ليست كتابة (محمد الصباغ) الأدبية هي وحدها (الوحيدة) التي بإمكانها أن تقوض — في ملتي واعتقادي — سلطة الصمت المكبوت الدائرة حولنا بصدد ذاكرتنا الأدبية المشتركة، والحاضرة / الغائبة بيننا، فينا ومعنا، وبصدد ماضينا / حاضرنا الثقافي والابداعي الذي لم يتخذ خلقته الكاملة بعد. فخلف آثارنا الضائعة التي تأسست فينا، وفي تفاصيل الجسد والمجتمع المغربيين، يكمن أكثر من رمز منسي لم نهتد إليه، وتقبع أكثر من علامة صامتة / صارخة لم نعرف كيف الوصول إلى حماها وحماتها وحميميتها، ولا كيف الولوج إلى حضرتها (حضورها) رغم اننا نحياها سؤالا / جوابا مترددين في الهوية والامتداد، ونمشي في أخاديدها وسبلها المرسومة، المعلومة المجهولة. بل اننا (قد) نقتات من دفقها — تحت طائلة انسداد الأفق — ومن زخمها المتناثرين.

إن كتابة (محمد الصباغ) في هذا السياق — وبهذا المعنى المتوتر والمتواتر — لحظة معلنة من لحظات استعادة بعض أسئلة التأسيس، وتأسيس الأسئلة. لحظة من لحظات استرجاع أسئلة البداية والتحول والاستمرار (لم لا ؟). انها كتابة (م. الصباغ) — صمت ناطق، واستنطاق صمت مؤجل، وهي الشهادة عن (وعلى) قلق وجودي في ديمومة انصهار متعدد ؛ وفي تغرية انتماء إلى جغرافية ذات فردية / جمعية (كانت) موزعة بين المحلي والكوني (ولاتزال)، وإلى تاريخ وطن آخر هو وطن الكتابة ذاته (ذاتها). وهي أيضا كيمياء تحمل في رحمها المنفلت بذرة الانشطار والتوغل.

من منا لا يعرف (أولا يريد أن يعرف) محمد الصباغ ؟

ومن منا يستطيع أن يتنكر للذي جاء به عندما كانت كل الأيدي والأفئدة والملاحم والأحزان تسعى إلى أن تصوغ وطنا تستظل به، وتمنحه بدمعها ودمها تأشيرة إلى الجهات الأربع ؟

وحتى إذا كان (ع. الخطيبي) لا يرى فيه سوى «مصارع لوظيفية اللغة» حين يحملها «أقصى ما يمكن من الدلالة الرمزية والاليغورية» (أنظر، «الرواية المغاربية»، (النص الفرنسي)، لاسمير، ط2، الرباط 79، ص20)، ويجعله نظراً لأنه ينتمي إلى «مدرسة الرمز» — مجرد «انفلات» Evasion من خلال «اللهاث الجريح» (نفسه، ص85)، فإن هذا لا يحل المشكلة. إذ أن (الخطيبي)

لم يتساءل عن فاعلية كل هذا بالنسبة إلى مشروع الكتابة (الكتابات) الذي كان يتأسس متنافرا، متعددا، والذي كان فيه (محمد الصباغ) يشكل منطقة (جزيرة في أرخبيل) خاصة — بمنطق خاص — تراهن — يراهن — على مشروع ما للحداثة (حداثة ما) في حينه، سواء كزمن مغلق، أو كخلقية معرفية ومرجع نظري — تنظيري.

نعم : إننا (قد) نتفق و / أو (قد) نختلف حول مدلول هذه الحداثة (وحول هذه الحداثة بالذات)، وقد نسميها — كحالة كتابة — ظاهرة معزولة في الأدب المغاربي» (الخطيبي، نفسه). لكنه من الصعب أن ننفي عن الرجل (و عن كتابته) رهانه (رهانها) الفلكي في تفجير ثوابت متداخلة. متقاطعة كان عليها «المشهد الثقافي» عندما بدأ رحلته وهو دون العشرين من عمره، وأقبل على النشر في صحافة (تطوان) ومجلتها «الريف» و«الأنيس» و«المصباح» و«النهار» و«رسالة المغرب» إلى جانب مجلات لبنانية وتونسية أخرى (انظر، «الأدب والفكر المغربيان المعاصران»، المعهد الاسباني — العربي، مدريد 81، ص569)، (بالاسبانية).

لم يكن وحده — أعني (محمد الصباغ) — فهناك من يكون النسيان والردى قد طواهم، ولم يكن لهم من أفق سوى ربط الصلة بالكتابة وترسيخها كممارسة وتقاليد، وخلق أفق التفاعل بين ثقافتين قطع الحبل بينهما إلى حين :

— الأولى : مشرقية عبر أدب المهجر الذي كان يمتد باتجاه شمال افريقيا العربي محملا — عبر نصوصه وذواته وأدواته برياح التجديد والمعاصرة، واكتشاف الذات والعالم الأخر والمغيب.

— الثانية : غربية عبر الأدب الايبيري الذي كان قد تشكل في افق وحس وأدباء الشمال المغربي مباشرة.

ولما كانت الكتابة «اختيارا» و«تحملا لمسؤولية» (بارت، «درجة الصفر للكتابة»، تر : محمد برادة، ص38)، فإنني اقترح أن تكون هذه الورقات مساهمة (مساءلة) حفرية في كتابة (محمد الصباغ) من خلال :

أ. «عنقود ندى»، دار الكتاب البيضاء 64، 168 صفحة.

ب. «شجرة محار»، مطبعة محمد الخامس الثقافية والجامعية، فاس 72، 149 صفحة.

تتخذ نصوص «عقود ندى» صفة نصوص مستقلة — عددها واحد وخمسون نصا — عن بعضها بعضا. ولا تستدرج أي ميثاق مبرمج مسبق وقبلي في «القراءة». غير أن هذا لا يحول دون إمكان تصور ميثاق فرضي (افتراضي) يؤسس مغامرة تفكيك سنن التأشير والأيحاء. ومن علاماته كثافة المرسلة التي يقيدها (أو يطلق عنانها) الغلاف في تعالقه مع العنوان : ثمة شلال من الضياء الأرجواني، ينحدر من السماء (أعلى الغلاف) نحو الأرض (أسفل الغلاف). وثمة زرقة تميل إلى السواد تغطي «وجه» الغلاف (السماء)، وتجعله كونا تحاصره الجهات الأربع. وثمة مايشبه الطريق، أو يشبه الأسوار، أو قل : إنها مجرد نتوءات داكنة لتكوين لم تبق منه سوى البقايا : لسانا تعبر أمامنا اللانهائي، وتضيع في المدى حيث نجوم صغيرة بعيدة تلملم شتاتها لترحل. وثمة طيور احمرت اجنحتها، وتضعنا وجها لوجه أمام الصخور، أو في أسر زمن معلق آخر سيأتي. قد كان الأمر غير ذلك، وربما قد يكون كل الذي تحمله صفحة الغلاف الأولى

تضليلا لحواسنا. فخلف الذي نراه يندس تأثير اخر.

نعم : إنه عالم (محمد الصباغ).

إنه الخلق والولادة والتكوين، ورغم أن جملة المكونات التي ذكرناها تظل «صورية» فإنها في صميم لعبتها البصرية «قرائن» معلنة، وتحقق من منظور سيميولوجي عار الانطباق والمطابقة بين الدال (الغلاف) والمدلول (النصوص التي يحتويها الكتاب)، وبينهما دليل أيقوني هو الكتابة، ونقل ما بداخل هذا الكتاب إلى خارجه، إلى القارىء. وأكاد أجزم أن من «وضع» («صنع») الغلاف لم يقرأ من «عنقود ندى» سوى «التصدير» (ص3 / ص5) بدليل المشابهة والمماثلة المتشاكلتين Isotopiques اللتين تتكرران بين الغلاف وهذا «التصدير» من خلال عناصر «عريشة الصباح»، «يتدلى عنقود» «تلتقط منه العصافير حبات نداه»، «فيحلو الغناء في حناجرها»، «وتستيقظ الرفرفة في أجنحتها»، «ويندلع الشفق»، «فيتألق صفاؤه»، (ص3) ف «تشرب منه النجوم ــ صغار النجوم» (ص3 / 4) الخ...

هل هذا يعني أنه تقوم بين الغلاف و«التصدير» علاقة مناصصة Paratextuelle ! نعم : ذلك أن النص الموازي Le paratexte (ومنه «العنوان» و«العنوان الفرعي»، و«العناوين المنضوية» و«المقدمة» و«التذييل» و«التحذير» و«التمهيد» مثلا) «يوفر للنص محيطا» يساعد على توفير وضمان «البعد التداولي للعمل الأدبي، أي تأثيره في القارىء» (أنظر ؛ جيرار جنيت، طروس»، سوي/بويتيك، باريس 82، ص9) (بالفرنسية). وكما تنهض بين اجزاء نص مثل «التصدير» في «عنقود ندى»، وبين نص آخرى ــ مثل الغلاف من منظور تشكيلي/تشاكلي ــ علائق دلالية شرحية ايحائية معينة، فإن بعض نصوص «عنقود ندى» تتحول في حد ذاتها نصوصا موازية لنصوص جاهزة ــ غائبة. ونسوق كمثال على ذلك ما يلي :

أ. في نص «الحسناء العارية» (ص23/ص25) يعلق (محمد الصباغ) بإعتباره متلفظا مركزيا على لوحة (فرانسيسكوغويا) الأسباني. (النص مؤرخ بتاريخ 1960/8/1.

ب. في نص «الحظية في طور الذبول» (ص 44/ص46) نقرأ في هامش صفحة (44) كتوضيح للتأثير على العنوان «لوحة للرسام رودان تمثل حظية في طور الشيخوخة متكئة على عصا، وهي مستغرقة في تفكير أسود يائس» (النص المؤرخ بتاريخ 1963/3/13).

جـ. في نص «في ضيافة النجوم» (ص57/60) نقرأ في الهامش أيضا : «خاطرات المؤلف وهو في رحلة بالطائرة من المغرب إلى روما لحضور مؤتمر أدبي عقد هناك في شهر أكتوبر 1961» (النص مؤرخ بتاريخ 1961/11/4).

د. في نص «رقصة المياه الربيعية» (ص 64/ص66) نقرأ ديباجته «قطعة موسيقية روسية قام بعرضها مجسدة في رقصة معبرة، راقصان من «بوشو» الروسية في سهرتها التي أحيتها بمسرح «روايال» بالرباط، وقد حاول المؤلف أن يترجم ايحاءاتها على هذه الطريقة». وبعدها يأتي النص (مؤرخ بتاريخ 1962/1/8).

هـ. «فجر على الغاب» (ص71 ص74) يبدأ بديباجة يذكر فيها الكاتب انها «قطعة موسيقية لمؤلفها كيوم بالي، كتبها سنة 1935 أراد أن يعبر بها عن غفوة الغاب وروعة أحلامه الصامتة قبل انبلاج الفجر وبعده عندما يستيقظ الغاب من أحلام نومه على ضوء الفجر الوليد الذي يتغلغل فيه، فيملأه بالحركة والنشاط» (النص مؤرخ بتاريخ 1963/3/5).

و. نص «تمثال» «يوم البعث» ينفتح بديباجة أيضا كالتالي : «في مسرحية «عندما نبعث نحن الموتى» لهنرك ابسن، نجد البروفيسور (روبيك) المثال، اتخذ من الفتاة الحسناء «ايرين» أنموذجه المثالي لصنع تمثاله «يوم البعث» الذي اكسبه شهرة عالمية، وذيوعا عريضا، ومجدا خالدا... الخ» (ص 93/ص100) ومؤرخ بتاريخ 1963/7/3.

ز. نص «قيد» (ص124/ص129) يبدأ ببيت شعري للشاعر عبد الكريم بن ثابت. وفي هامش النص نقرأ : «مطلع قصيدة بهذا العنوان، منشورة بالعدد الثامن من مجلة «البينة» للمرحوم الشاعر المغربي عبد الكريم بن ثابت». وهو بمثابة تعليق على قول هذا الأخير :

اتراهُ في يديّا أم تراه في قدميّا
ذلك القيد الذي يضحك
منّي وعليّا.

(النص مؤرخ بـ 1962/12/1)

ان من شأن هذه التوليفات التي تتم بين «لغة ثانية» (خطاب ثان) و«لغة أولى» (خطاب أول) أن تُعيد إلى الواجهة مسألة التناص (تداخل النصوص في حده (حدها) الحرفي. وهو حد «الاستشهاد بالأقوال» و«تمثل الحوادث» مع لزوم الاحالة المباشرة، إلى جانب حد «التلميح» L'allusson، وربط سياقات النصوص «المصنوعة» (المنحوتة) بما يفيد في الاهتداء إلى دافعية الكتابة ووظيفتها في التأشير على مرجعية ثقافية محددة. ومنها تستمد هذه النصوص ايحائيتها الشعرية. السياقات هنا ليست سياقات مطلقة، وإنما هي سياقات مرافقة أو مصاحبة Des cotextes. ومن ثم لا يمكن قراءة هذه النصوص المذكورة بمعزل عن «التدال» الذي تسعى إلى تحريكه في الربط بين أيقونية لحظة التشرب بالسمعي والبصري والنفسي، وأيقونية الكتابة في «الصنعة» وتشييد المعنى على معان سابقة مصاغة في تركيبها الأول. ونستطيع — مستوى التجنس la générisation — القول انها نصوص مسنونة ومسكوكة على أنموذج — مثال Prototype هو ما تحيل عليه وتلك صفحة تمنح الكتابة رهانين : فإما أن «تتحرر» من «قيود» الكتابة وقيود التجنس، وتحقق هويتها الذاتية في التعبير والابداع، واما ان «تظل» وفية لملابسة نسق ما تحيل عليه دون أن تأتمر به حرفيا. ويخلق نص «تمثال «يوم البعث» (ص93/ص100) — على غرار نص «قيود» (ص124/129) — استثناءا لأنه ينزاح عن سنن النصوص السابقة له واللاحقة به، وذلك عندما يستدعي (يستدرج) أوالية الكتابة والتشكيل المسرحيين : ان النص الأول يقيم ايحائيته على تأشيرة حوار بين المثال «روبيك» وبين «ايرين»، بينما يتخذ نص «قيد» صورة «تعليق» نقدي، لأنه لا يقف عند حدود خلق نص مواز فحسب وإنما يلجأ عبر لغته الثانية إلى «الشرح» و«التفسير» و«توليد المعاني»، والدخول في «حوارية» مع نص الشاعر «بن ثابت»، ومع الشاعر نفسه : «لقد أدرك شاعرنا «ابن ثابت» كل هذا، ولمسه بخياله النشيط الخصيب. وإحساسه الوثاب الحاد، فتساءل

عن مصدر ومكان ومنتهى هذا القيد، وفي تساؤله مرارة...» (ص 127) وأيضا : «لقد أدرك شاعرنا كل هذا، فرأى الوجود كله عبارة عن سلسلة من الأغلال تقيده !! (نفسه). أما نص من قبيل «في ضيافة النجوم» (ص57/ص60)، فإنه لا يمنحنا أي حق في التصرف والتلقي، لأنه يعمّد نفسه «خاطرات» شأنه في ذلك شأن نص «خاطرات صباح في الأندلس» (ص154) (ص155) الذي يرتبط بسياق مباشر (الرحلة إلى اشبيلية) رفقة الكاتب والقاص المغربي عبد الجبار السحيمي : «إذا سافرت مع عبد الجبار السحيمي فلا تحتاج إلى جواز، ففو يصل بك إلى أبعد مدينة في السماء» (ص155). ويزداد إنغلاق السياق إيحائية عندما تقترن بعض مقاطع النص (كقوله مثلا : 12 شتمبر : في مثل هذا اليوم... !! (ص 154)) بمؤشر تاريخ الكتابة (63/9/12). فهل هذا يعني أن كل نصوص «عنقود ندى» خاطرات سواء تلك التي عمدت بهذه العنونة أو تلك التي جاءت بدونها ؟.

وقد يكون الأمر كذلك، غير أن هذا لا يحول دون وجود نسق آخر يتحكم في اشتغال النصوص خارج متطلبات التنصيص الموازي، وخارج التجنس (الانضواء تحت لواء جنس محدد هو «الخاطرة») : انه نسق «الصنعة»، والتحول من نبرة إلى أخرى كلما سنحت فرصة الانفلات والانعتاق من أسر الكتابة التي تستوحي نصوصا (أو أحداث ومواقف) سابقة. وهو النسق الذي يجعل بقية نصوص «عنقود ندى» (بدءا من أول نص بعد التصدير : «دعيني أحلم ياحلوتي» (ص6/ص8) — مؤرخ بتاريخ 1962/1/22، حتى آخر نص : «لن أغني بعد اليوم» (ص165/ص186) — مؤرخ بتاريخ 1963/20 تمثل شخصية الكاتب (محمد الصباغ) بصيغة أخرى، وان كانت تلتقي/تفترق مع غيرها من النصوص المذكورة آنفا في بعض مؤشراتها. وهي صيغة/مسم «التأمل» و«الاعتراف»، وتحقيق تواصل أوثق مع الذات المتكلمة. ومن شأن طرح الأسئلة التلفظ (من «يتكلم» داخل النصوص ؟) ان يقودنا إلى الاهتداء إلى «قوانين» كتابة (محمد الصباغ) خارج مستلزمات الأحالة والتمثل و«التعليق»، أو خارج متطلبات التناص الحرفي المباشر. وهي القوانين التي تقربنا من تصور (ع. الخطيبي) لمشروع (محمد الصباغ) عندما يرى ان مضمون كتاب «اللهاث الجريح» يقوم على استدعاء التأمل، والتعبير عن العزلة وتتبع حركات القلب فيه «الايقاع الكوني، فالمؤلف [ويعني الصباغ] يستعمل باستمرار منطلقات كلاسيكية للتأوه الرومانطيقي (التعجب، وأدوات الاستئناف والاستفهام. ويقوم الرمز هنا على البوح اما بالذوبان في الطبيعة أو الثورة ضدها» («الرواية المغربية»، م.م.، ص85). ونسوق كأمثلة على هذا ما يلي :

أ. نص «دعيني أحلم ياحلوتي» :
— ص 7 : «آه ! لم أعد أذكر، كم تستطيع رمانة واحدة أن تلد من حبات.. ؟»
... «أأصابعي تعلم جميع الأشياء التي ستلمسها وتحملها في المستقبل ؟»
... «بماذا يحلم الليل ياترى ؟».
... «هل الموت حي أم ميت ؟

ب. نص «أصابعها... وأميرة الورود» (ص13/15).
— ص 13 ... «أمن الماء، أم من الزبد، أم من تفتح النسيم وانبعاثه من ثنايا الأغصان أصابعها ؟»

— ... «ترى هو مستحيل اللون، لا لون له ؟»

ج. نص «تتحدثين، وكأنك تصلين» (ص20/ص22)

ص 21 : ... «ومرة أخرى تقومين، وبجانبي تذهبين : أنت وأنا عاشقان، وكل ما حولنا كأنه من صنع يدنا :

هذا الطريق نحن فرشناه، ومازال يخطو،
أ إلى نفسه أم إلى الحب يخطو ؟»

إن ما يهمنا في هذا الاطار ليس الوفاء الذي تعبر عنه نصوص/كتابة (محمد الصباغ تجاه الرومانطيقية، وإنما هو ذلك الانزياح L'écart الذي تحققه لغتها («لغته»)، خاصة على مستوى خلخلة التركيب Syntaxe، وخلق الايحاء La connotation، إلى جانب حضور نزعة حداثية في التشكيل البصري لفضاءات النصوص كمساحة وسلطة رمزيتين. وفي هذا السياق يمكن القول — انطلاقا من تاريخية النصوص التي تنحصر بين سنة اثنتين وستين وتسعمائة وألف، وثلاث وستين وتسعمائة وألف — أن (محمد الصباغ) رغم أنه كان يتعامل مع «مستودع» لازمني للأشكال الأدبية» (بارت، «درجة الصفر»، تر : محمد برادة، ص38)، كان في نفس الوقت يخلق مسافة تجاهه (تجاهه)، ومن ذلك تقطيع النص إلى وحدات شذرية مستقلة، واستدراج تقنيات جديدة (تقنية الحذف مثلا). ولكي نستدل على ذلك نحيل على نص «أصابعها... وأميرة الورود» الذي يلون فضاءه بالأرقام :

«اه ! انها أميرة الورود. وهذه ورقاتها — ومضيت في العد بكل حذر :
1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 8 — 9
— 10
ساحقا لها. ليست هي — إنها زهرة دفلى. يا لمرارتها في أصابعي، وحلقي، وقلبي. مَن مِن أبناء العراء، يعثر على كبيرة الورود، فاشتريها منه بحديقتي وما فيها» ص14.

ونحيل — من جهة ثانية على نص «احسب معنا : نجمة... نجمتان... ألف... مليون... نجمة وقبلة...» (ص26/ص28).

— ص 26 — «لأول مرة في حياتي الزرقاء شاهدة ولادة نجمة، وأنا أحسب النجوم في سماء «مورسية» نجمة نجمة :

مائة ... مائتان ... ألفان ... مليون وقبلة ... وشيء يلوح لي كأنه عنقود» ...

— ص27 — : «أنت العدد الذي يتسلسل منه جميع الأعداد بدون حد. كل النجوم بدونك، نجوم منطفئة في سماء ضريرة. ومضيت أحسب : ... نجمتان ... عشرون ... مائة ... مائتان ... وعناق ...».

— ص28 : «لنبدأ بصوت جهير : نجمة ... مائة ... ألف ... مليون نجمة وقبلة» ...

إذا كانت بعض نصوص «عنقود ندى» تحيل على سجلات كتابة (كتابات) محددة هي كتابة «الخاطرة» (الخاطرات) مثلا، فإن نصوص «شجرة محار» في غالبيتها العظمى تتخذ ملمح الكتابة الشذرية مطية لتحقيق هويتها «الصنعوية» : انها نصوص تأتي تفاريق وشذرات متماوجة، غير أن هذا لا يحول دون احتكامها إلى ناظم موحد، هو شبكية «القول»، ونسيج «الملفوظ». ونستطيع التمييز داخل هذه الكتابة الشذرية بين عدة مستويات منها :

أ. نمط «القول» الحر حيث يسكن صوت «المؤلف» (الكاتب)، ويتقمص دور (فعل) ذات عالمة — عارفة، ومن ذلك مثلا : (مقتطفات).

— ص1 — «الانامل الانيقة : تلك التي تمتد لقطف شذا زهرة، فتستر أظافرها»

— ص32 — «حسب الجهل، أنه عندما يجوع ويظمأ يأكل يديه ويشرب ماء عينيه».

— ص45 — «في أمواج الغمام تسكن أسماك يهفو إليها البحر، ويرنو كلما همى إليه الغمام»

— ص82 — النافورة : تقوم على ساقها الوحيد الشفيف ساعات وساعات ولا تأكل».

— ص109 — الاستبداد : جذوره تتغذى من تعكر المستنقعات»

ب. نمط «القول» المقيد بمثل أو قول مأثور أو حكمة، وفيه يصبح صوت «المؤلف» (الكاتب) «مضاعفا» Double، ومن ذلك مثلا :

— ص9 : «ليس كل غمام ممطارا»

— ص10 : «بعضهم كالدخان، إذا همدت النار ينسحب».

— ص12 : «الفضيلة الصامتة حسناء لا يعوزها «مكياج».

— ص 15 : «من لا شغل له إلا انتظار الموت، ينتحر ببطء».

— ص 17 : «عندما يفاجأ الجمل لأول مرة برؤية البحر، يحسبه سرابا».

— ص 18 : الذئب يفضحه ذنبه»

ويقوم بين النمطين نمط ثالث تختلط فيه «الأقوال» (الملفوظات) من حيث «الترهين» وموقع «التلفظ». ويستدعي هذا النمط شعرية أخرى، هي شعرية «المحكي» (أو السرد). ومن ذلك — مثلا — ما يلي :

— ص3 : «مضى بغتة».

التفت إلى أمامي، وإلى خلفي، فلم أعثر إلا على وقوفي»

— ص 7 : «كم من مرة سمعت «الانتقام يقول، والسوط في يده : لابد من أن تتخذ العدالة مجراها».

— ص 8 : «وقف مجنون ذات يوم أمام مرآة يتفرس فيها ملامحه. فخاطبها هكذا، بعد صمت أعقبه بقهقهات مدويات :

— ياللك من حكيمة عاقلة. بحثت عنك طويلا، حتى أضناني بحثي، وها أنا أعثر عليك. وبعدما انتهى، حملها معه ومضى وهو يقهقه، وأحيانا يرى وجهه فيها ويردد :

— غريبة وحيدة، ولا أحد بمقدوره أن يفهمك

— سواي — يا أيتها المرآة العجيبة»

ويقف إلى جانب (بموازاة) هذه التشكلات «القولية» مظهر آخر نقترح تسميته بمستوى «شعرية الكتابة». وهو مستوى تندرج ضمنه شذرات نصية تبتعد عن «القول الحر» و«القول المقيد» قليلا، وتؤسس لنفسها منطقة شعورية/لا شعورية قوامها التنظير للكتابة في حد ذاتها. ومن ذلك ما يلي :

— ص 8 : «أحيانا أفضل أن أقرأ بياض الهوامش الفارغة في صفحات بعض الكتب، من أن أقرأ نصها».

— ص 14 : أجمل أفكاري أفكار تباغتني وأنا نائم، حالما أشعر بها، وأنا في شوارد الأحلام، أستيقظ لأقبض عليها، فلا أعثر إلا على ريشها ينتفض مذهولا فوق سريري».

— ص43 : «أرى الناس جميعا يخرجون من ديارهم في الصباح، وفي يد كل واحد منهم شبكته (...) أما أنا فألقي بشبكتي صبيحة كل يوم، في بحر مدادي الأشهل، منتظرا صيدي من مستحيلات الأعماق التي لا ترى ولا تمس بل من بعيد تحس»

— ص63 : «عجبي من بعض النقاد — أولئك الذين يتعرضون لبعض الأعمال الأدبية التي يخالونها شرورا وخلاعة وفساد أخلاق.

ليتهم فهموا أن تصوير هذه الشرور، وإبراز وجهها البشع، من شأنها التنفير عنها. بهذا الفهم أسهر مع «أزهار الشر» لبودلير»، وقصيدة «الزوجة الخائنة» للوركا، وديوان «أفاعي الفردوس» لالياس أبي شبكة، وبعض مزخرفات أوسكار وايلد، وسواها من منزلقات الكلمات الخضر».

— ص72 : «من حين إلى حين، وأنا أكتب، أتذكر — فأرفع هذا الرواق المدادي، لاصافح من لم أسعد بمعرفته من القراء البعيدين الذين ينعطفون على خيمة كلماتي، وأنا مطرق رأسي، ويمناي على ضرع هذه الورقات. أعنيك أنت، وأنت كذلك، وأنتم جميعا.

— ص82 : «لا يكتمل حضور الكاتب إلا داخل حروفه».

— ص86 : «مجرد سؤال : من الأنفع والأبقى في الشعوب : «جيش» الكاتب والفنانين أم جيش النظام ؟»

— ص88 : «في الأدب والفن ترتفع القوميات. في «القومية الانسانية» وحدها يلتقيان».

— ص92 : «أفهم الجمال على أنه : عري. وهذا هو ذوقي، دون أن أفرضه»

— ص96 : «كلما زدت تقرباً من كلماتي، زادت بعدا عني».

— ص97 : «شيء مني يموت في اليوم الذي أتخلى فيه عن قلمي»

— ص109 : عندما تقول القصة، أو الرواية، أو المسرحية : أنا هنا. يعتذر «التاريخ» عن الحضور، ويفسح لها المجال، وينتدب مكانا بين القراء، أو النظارة، ويجلس صامتا مستمتعا».

— ص 113 : «قراءة الأعمال الفاشلة، ضرورية لمن يطمح إلى تحقيق الأعمال الناجحة»

— ص 118 : «كلمات الموهوب أفقية، وما سواها عمودية»

— ص127 : «إذا كنت تضيق بالنقد، فضع قلمك في جيبك، أو اكتب به خصوصياتك، واحتياجات بيتك اليومية...».

إن هذه النصوص (الشذرات) — رغم تباينها من حيث نبرة القول فيها — فإنها تؤسس في تقديري «شعرية...» Poétique immanente تنبع من داخل تعاليم (وتعليمات) الكتابة، لتراهن على تصور هذه الكتابة. وإذا كانت نصوص من قبيل الواردة في (ص14) و(ص72) تحيل على قناعة الكاتب في تصور العلاقة مع فعل هذه الكتابة، فإن نصوصا أخرى من قبيل الواردة في (ص 63) و(ص 127) تعلن عن موقف الكاتب تجاه النقد. كما تحيل على النصوص الغائبة : بودلير، لوركا، أبو شبكة، أوسكار وايلد. بينما تقدم نصوص أخرى من صنف «لا يكتمل حضور الكاتب إلا داخل حروفه» (ص82) وصنف «كلما زدت تقربا من كلماتي، زادت بعدا عني» على (ص96) منظومة مبادىء عامة. غير أنها تنشد كلها إلى مرجعية واحدة هي الأغتراف من المعجم الرومانطيقي في تأسيس مواثيق الكتابة و«القراءة». ولا يفوتنا أن نذكر بنبرة أخرى من نبرات «القول الحر» و/أو «القول المقيد» هي نبرة «السخرية» L'ironie التي تجعل كتابة (محمد الصباغ) في «شجرة محار» محكومة بثنائية الصوت (أو تعدده) رغم مونولوجية هذه النبرة عندما نحيلها على المعجم الرومانطيقي. ونسوق كأمثلة على ذلك ما يلي :

— ص 18 : « ؟ : صورة طبق الأصل لأذن الديبلوماسي»

— ص28 : «عندما تدخل كلمة

«المؤتمرات» إلى قاعة اجتماعاتها السياسية، تغير بعض حروفها، حتى إذا خرجت منها، كشفت عن نفسها : أنا «المؤامرات»

ـــ ص78 : «من استحلى تقبل الهدايا بدون مبرر، تنتهي به هذه العادة إلى تقبل الرشوة بمبرر»

ـــ ص96 : «صيحة في واد»

ألا يجدر بنا أن نقول : «صيحة في الأمم المتحدة»

أحيانا ينتصل خطاب السخرية من مباشرته وخطيته ليندمج بالمحكي. ومن ذلك : «الذبابة» :

لا يهمها شيء، كما تتصرف وهي على المزابل والقاذورات، تتصرف وهي على اشهى الطعام، والطيبات والنفائس، وأكرم الوجوه.

تطردُ، وتعود تطن وتطن من جديد في غير مبالاة.

ومن ثم :

فما رأي الشعراء، في نعت قصيدة مشهورة بـ «القصيدة الطنانة» ؟

# الصباغ بين الأمس، واليوم

**عبد الله الخطيب**

عندما نروم الحديث عن جيل من أدبائنا المعاصرين، يجمل بنا القول ان نقرر بأن الاستاذ محمد الصباغ أصبح يظهر على الساحة كأحد الرموز البارزة في عالم الأدب، يحمل معه خصائصه ومقوماته. وتبرز أهمية هذا الأديب انه استطاع بعبقريته ان ينشىء على مر الأحقاب مدرسة خاصة بأدبه تحمل في باطنها كل مواصفاته وبصماته.

الأستاذ الصباغ، تجلت مواهبه في الكتابة مبكرا، فقد تصدى للكتابة منذ الأربعينات بالمجلات والصحف التي كانت تصدر إذاك بتطوان، فأفرغ فيها كل محاولاته وتجاربه، ومالبث ان تمرس بالكتابة حتى أصبح يفرض نفسه ويزاحم القافلة التي أصبح هدفها مزاولة الكتابة لاغير.

عرفته في أواخر الثلاثينات، في صفوف المدرسة الخيرية وهو في عز فتوته، كان صبيا وديعا تلمع عيناه بذكاء وقاد، وتنم حركاته داخل المدرسة على استعداد فطري ليتخلص من طفولته ليواكب كبار التلاميذ، ويناقشهم في القضايا التي كانت تفوق مداركه. وعلى هذا المنوال نسج طريقته في تمرير المناقشة مع الاساتذة داخل الصف، فلايترك لحظة الفراغ تمر دون ان يملأها بالسؤال، والغوص لمعرفة كل ما تتجلى له الضرورة للاستفادة والتمكن من معرفته.

من تقاليد هذه المدرسة أنها كانت تختم سنتها الدراسية باقامة حفل بهيج، يحضره علية القوم، وصفوة المثقفين وممثلو السلطة (المخزنية)، وعلى رأسها نجل سمو الأمير الخليفة السلطاني، وبعض وزراء الحكومة الخليفية. وفي هذا الجو الرائق كان التلاميذ يشاركون في القاء الكلمات، والقصائد، وينشدون الأناشيد، والمقطوعات الشعرية الحماسية. وعلى ذكر هذه الحفلات، كنت مكلفا في حفلة أقيمت حوالي سنة 1939 على وجه التقريب، باختيار تلميذ يمكن أن يتوفر على استعداد لالقاء قصيدة، يكون فيها الخطيب المفوه ؛ ومن المصادفات اني ركزت على ترشيح التلميذ الذكي محمد الصباغ.

وخلال أسبوع الاستعداد لهذا المهرجان، تكفلت بتدريبه على الخطابة، بعدما تعهد بحفظ القصيدة، واستظهارها عن ظهر قلب، ودخل تحت إشرافي في دورة التمرين على الالقاء وتأدية الحركات الخطابية طبق معاني القصيدة التي كنت اخترتها له، وكانت من نظم الأستاذ الفلسطيني السيد محمد خورشيد، كانت من بين القصائد التي نظمت خصيصا للذكرى الأولى لصدور الظهير البربري، في حفل خطابي رائع أقيم باحدى قاعات مدرسة «النجاح» الوطنية بمدينة (نابلس). السليبة، وكان من بين أبياتها.

الله أكبر رُوع الاسلام
وعليه غب الفجر ران ظلام
مشت الخطوب إليه
يتلو بعضها بعضا، وداء المسلمين عقام
هنا، وقد كثر الذئاب فما عسى
يوم الكريهة تصنع الأغنام
صدقوا بحملتهم وعدنا القهقرى
وحسامنا عند النزال كهام
نتلمس الآمال شتتها الونى
فنؤوب لا أمل ولا أحلام

قضيت معه أسبوعا كاملا في تلقينه وتدريبه، حتى أتى اليوم الموعود، فبعدما انتظم الحفل، وحضر المدعوون، وشرع المشرفون في تسيير مواد برنامج الحفل، أتى دور القاء الخطب والقصائد، فنهض التلميذ محمد الصباغ، ليصعد لأول مرة في حياته منصة الخطابة، فانطلق، وهو الواثق من نفسه يلقي قصيدته وفي نبراته ما يوحي بأنه يتبوأ مكانه مرموقة بين الخطباء المحترفين، وقد انقلب الحفل إلى موجة عارمة من التصفيقات المتوالية الحادة، كدليل على مابهر — به الحاضرين من براعة الالقاء، ونفاذ الكلمة إلى قلوبهم. خرج التلميذ الصباغ من هذه التجربة الأولى في حياته، وقلبه يخفق فرحا بهذا النجاح الباهر المشهود له به من جميع الذين حجوا لحضور هذا الحفل المدرسي الرائع.

هذه الصور في حياة الصباغ وهو في عز فتوته، وصغر سنه، كان لزاما علي ان اعرضها في هذه المناسبة، لأنها تمثل لنا نقطة البدء في حياة هذا النابغة قبل ان يدخل معترك الحياة متخطيا مسالكها وشعابها بروح جديدة وعزم أكيد ؛ وهكذا تمر السنون وتكر الأيام، فيبتعد الأخ الصباغ عن مواقعه التي كان يحتلها في بداية حياته الدراسية، ليكيف وضعه الجديد داخل المدارس الثانوية، ويعمل بجد في تكوين نفسه والرفع من مستواه العلمي — ومع مرور الأيام ازداد تعلقه بالدرس والتحصيل، وتحركت في نفسه شهية المطالعة الخارجة عن نطاق المدرسة، فاستهوته مادة الأدب العربي — ومع تنوع هذه المادة، مالت نفسه إلى التفتح على أدب المهجر، فانصرف بفكره ووجدانه إلى البحث عن كل أديب من أدباء المهجر، واقتناء كل ما انتجوه من روائع الشعر والنثر، فلم يترك كتابا من هذه الكتب الا وأتى على مطالعته من الأول إلى الآخر. ومع اعجابه بهذا الأدب، فإنه لم يقف عند حدود القراءة والمطالعة، بل بدأ يبحث عن موطن هؤلاء الأدباء، وأماكن إقامتهم فنشأت بينه وبينهم علاقات وصلات، وهكذا تعرف على بولس سلامة، وميخائيل نعيمة وغيرهما من فطاحل الأدباء، وتبادل معهم الرسائل والمساجلات، وتبادل الرأي، وكان من الطبيعي بعد تراكم هذه الصلات، ان يجرفه هيام الأدب المهجري إلى التفاعل معه، واستعمال قوالبه في الأسلوب والتعبير، فكان هذا هو المنطلق الطبيعي لظهور الصباغ على مسرح الكتابة، والتزامه في بناء مستقبله الأدبي تحت مظلة المبدعين من حملة القلم المهجري أو رصفائهم من الكتاب اللبنانيين والمرموقين في مسقط رؤوسهم.

هذه البداية في تجميع اللبنات الأولى في بناء شخصية الصباغ ليمارس مهمته كأديب صمم العزم على شق الطريق إلى المستقبل الزاهر الذي ينتظره أو هكذا شرع في تخطي العقبات لاجتياز المراحل في تنظيم العمل الأدبي على نمط الأدباء المحترفين، فظهرت له عدة مقالات وأبحاث، في مختلف المجلات والصحف، استعمل فيها طابعه المتميز به، فصاغها في لغته الأنيقة الجذابة فهي بحق لغة الشعر والجمال. وهكذا غامر الأخ الصباغ في تهيىء مشارعه لاغناء الخزانة العربية، بسلسلة من روائع القصص

والموضوعات تجاوز عددها الثلاثين كتابا، كانت كلها محط اعجاب من كتاب المشرق والمغرب، حتى ان بعضها اقتحم باب أوربا بعدما إنجزت لها ترجمات كانت في غاية الدقة والاتقان، فارتفع بذلك رصيد الأستاذ الصباغ بكثرة المعجبين، والمتحمسين لقراءة ما يصدر عن هذا الكاتب المبدع، فمن خلال تسليط الأضواء، على مؤلفاته تتجلى أمام القارىء مدى ما وصل إليه الأخ الصباغ من قدرة خارقة في سبك قوالب قصصه، وخلق المجال الحيوي في كل قصة كأنك تعيش أحداثا من الواقع الذي يروق للانسان ان يشد أنفاسه لتتبعه والانغماس في وقائعه وأحداثه.

إلى هنا أُنهي هذه المشاركة المتواضعة في تكريم أخي العزيز الأستاذ محمد الصباغ الذي اتمنى له كامل التوفيق والنجاح في مسيرة التقدم والازدهار، حتى يبقى على مر السنين نجما متألقا تسطع أنواره لتضيء أرجاء هذا الوطن الذي هو في أشد الحاجة لمثل هذه المنارات الرابضة في كل الأرجاء.

وأخيرا أشكر زملائي أعضاء اتحاد كتاب المغرب على ما يبدو منهم من مبادرات نبيلة لتكريم رواد العلم والفن والثقافة في مغربنا.

# استنفار جياد الكتابة

**إبراهيم الخطيب**

لبعض الكتاب الهشاشة الجميلة للحدائق اليابانية : فعندما فكرنا، في المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب، في إقامة ندوة تكريمية للأستاذ محمد الصباغ، كنا نظن أن صنيعنا لن يكون إلا خروجا على طقوس ارتضاها هذا الكاتب لنفسه : طقوس الصمت والسير في الممرات الظليلة. غير أن ترحيبه بالاقتراح أحدث فينا ما يشبه الارباك ؛ ومن الفرحة ما يربك ؛ لذا نعتذر له عن ما بدر منا من هنات المحبين. إن هذه الندوة، التي يطيب لها الترحيب بالأستاذ محمد الصباغ، تنظم احتفاء بعطائه الأدبي المتميز، وتندرج في إطار خطة الاتحاد لتكريم أبرز المفكرين والمبدعين المغاربة الذين ساهموا، بإنتاجهم المتواصل وخلقيتهم الرفيعة، في إثراء سجل ثقافتنا الوطنية بقيم الكتابة.

والواقع أننا حين نكرم الاستاذ الصباغ اليوم، فنحن نكرم فيه، من جهة، كاتبا فذا أخلص لكتابته، وثابر في بنائها لبنة لبنة، سنين متطاولة بحيث شكل منها جوهر رؤيته للعالم والناس وشكلت منه الشاعر الناثر بامتياز ؛ كما نكرم فيه، من جهة أخرى، أحد أبرز مؤسسي اتحاد كتاب المغرب هذا الاتحاد الذي يشكل اليوم تراثا وتاريخا ثقافيا وطنيا تكاثفت جهود أجيال ثلاثة لتجعل منه الحصن الثابت لثقافة يممت وجهها شطر المستقبل.

وإذا كان محمد الصباغ في غنى عن أي تقديم فإن كتابته، شأن كل كتابة، ستبقى دوما بحاجة إلى التأمل والبحث ولذا يجدر بنا أن نشير، بإيجاز، إلى أن مسيرته الأدبية، التي تمتد لأكثر من أربعين سنة، قد تبرعمت خلال النهضة الثقافية التي عرفتها تطوان في الأربعينات والخمسينات، بفعل الزخم الوطني المتفتح الذي وسم تلك الفترة، وأنها تواصلت بعد الاستقلال حين قدومه إلى الرباط وانخراطه في فورة الوعي الثقافي الذي ميز هذه المدينة خلال الستينات، ولازالت تلكم المسيرة تعد بالعطاء الثر الوفير. وعلى امتدادها أنتج الصباغ أدبا يستمد نسغه من هيمنة الموقف الجمالي المشبع برومانطيكية تعكس تمرد الكاتب «البوهيمي» على نثرية الواقع، وفي نفس الوقت التزامه الذي لا هوادة فيه إزاء مبدإ الحرية المتعالي. وخلافا لما يمكن أن توحي به نظرة عجلى، فإن هذا الأدب يتجلى عند الفحص بالغ التنوع مغتنيا بأنساق كتابية تتراوح بين الحوار، والسرد التراسلي، والصور الشخصية، وبنيات الشعر، والتخييل الطفولي. ولا بد لها أن نقول في هذا الصدد، بكل نزاهة، إن الصباغ، بواسطة «اللهاث الجريح» (1955)، قد كتب أول رواية تراسلية في الأدب المغربي الحديث، وأنه من أبرز من خاض تجربة الكتابة للأطفال بوعي عميق يستوحي براءة الطفولة وحكمتها

المنفلتة، كما أن الصدور المبكر لديوانه «أنا والقمر» (1946) يعكس أول خطوات الحداثة الشعرية في تاريخنا النقدي. وإذا كان مجموع هذا الأدب وليد مزاج الكاتب الشخصي المتفرد في مقاربة الواقع وإدراكه، كما هو وليد قراءاته في أدب المهجر واستيحائه لمجازات جيل «العام السابع والعشرين» الاسباني، فإنه أصبح جزءا لا يتجزأ من المشهد الكتابي الوطني، يؤثث ذاكرتنا ووجداننا الراهن بزخمه الشعري المكتظ بالألوان والأصوات والأشكال، كما ينتزع خيالنا من المبتذل اليومي بسرده المتألق الذي يستلهم سر أسرار العلاقة بين اللغة والأشياء باحثا عن كراتيلية مفقودة.

إن لمحمد الصباغ حضورا متواريا يتلفع بعزلته الثمينة رافضا كل خروج لا ينطلق مع الكتابة : فرغم عبوره بأبرز مواقع القرار الثقافي، ظل الصباغ متشبثا بتواضعه الشامخ وكبريائه الجموح، لا يعلق على الأحداث ولا يساهم في أي سجال أو جدال وينأى بنفسه عن خوض الصراعات الظرفية ثقافية كانت أو إيديولوجية. ضون كيخوطي كتابة هو : يسبح بفرسها الأرعن ضد مجردات السياسية والمجتمع، ويؤسس مطلقه الأدبي من نسيان الآخرين له واختصامهم في أنساب النصوص ونسبياتها. فمرحبا به، مرة أخرى لدى اتحاد كتاب المغرب، الصدى الحي لندائه في أوائل الستينات، ومرحبا بنا في فسيفساء عالمه المتشح بالدهشة، المدرك لمفارقة التاريخ. إنني أتخيل أن محمد الصباغ، لو أتيح له أن يكتب سيرته الذاتية ذات يوم، لاستهلها بما معناه : «إن أحدا منكم لم يعش أعمق مما عشت، لأنني، فيما كنتم تلوكون لغو الكلام، كنت أستنفر جياد الكتابة».

---

(*) كان من المقرر ان تلقى هذه الكلمة في افتتاح الندوة التكريمية التي نظمها اتحاد كتاب المغرب للأستاذ محمد الصباغ مساء 1989/1/12، لكن كثرة المتدخلين، وضيق الوقت حالا دون ذلك.

# في ذمة الريشة بساتين هذا البلد

## محمد الصباغ

الكلمةُ أبقى، يسكنها نبضُ الحس، فتختلجُ مشاعرُها وتتدفق : صحوةَ فكرٍ، وموضوعٍ، وَبَثَّ نضارة.

دأبها والمبتغى، تجاوزُ الزمن، تفوقاً عليه، بوثبةٍ فروسية جريئة.

لبِّتْ، منذ أن جاءها الأمرُ «كن»، فكانت، وهاجسُ التفوق والديمومةِ يحتل معناها.

لبتِ الأمر، فأصبحت ملكةَ أبعادٍ وسرمد، متربعةً في المنتهى.

لا أحلى من نزهةٍ في خلجات الكلمة الباقية، ومعروشات مداها :

فالدارسُ ملمسُ أوان، ويباسُ الدمنةِ منزلقُ جدة، رخص الأعطاف، في بعثٍ بهيج ونشور، وعلى مرمى النظر :

قيامةُ مهارةٍ تهتف بمجد، وانتفاضةُ براعةٍ تومىءُ إلى تألق، ورجعُ خبرٍ يَحكي في سمر، بهاءَ فطنٍ، ونباهة.

هذه الكلمةُ الأنثى، الساحرةُ، العتيقةُ، النافرةُ الساكنةُ في محارة الوهم، وراء الغيبِ والمجهول، قد ينبجس كذلك تململُ نأمتها، من حركةٍ لونٍ في رسم، أو من همزةِ نتأةٍ في نحت، أو من غنج أنّة ربابِ دَنِف.

فما أبقاها في ديوان بحيرة إبداع، وفي ضفائر ألوان، وفي منتزهات ألحان.

هي فضحُ مُحال، وتعريةُ كوْن، حتى النسغ، ويا «اتحاد كتاب المغرب»، ونحن الآن ملءُ رحيق الكلمة، يطيب لي، أن أُكَلِمَ هذا «الاتحاد»، فأدعوه «اتحاد كلمات المغرب»، وقد أردتُه مختصراً — يالَشذا التمني — فردوسَ نُهى، فالرائعةُ شميمُ يراع، والنجِيُّ ترتيلُ بهاء، والحكمةُ رعشة منبر، آناء القرويين — عاصمةِ فكرٍ، وإيوانِ ديباجةٍ وشراعٍ يمخر دوماً بواجدان الكلمة، وفلذةِ الخارقة، نحو الآفاق البعيدة، في رحلات تصدير.

رمتُ بلادي — على تسريحة مداها — كوكبةَ منابر تترى مواكبَ، عرائس، فاطماتِ فهريات، يبتدعن، فينثرن من نعومة أناملهن، مناراتِ معرفةٍ، جيلا بعد جيل، سلالات خوارق، فينمو مَغْربي في تأجج الكلمة، في الوهج الوَلَه الطريف الخلاق :

زريابةَ وتر، ونمنمةَ إبداع وبلبلَ أدب، وأفنونَ ألوان، إضمامةَ قرويين محتشدةٍ في ألقِ السمو.

أينما اتجهتَ، فأنتَ محاصرٌ بين أبَجدياتٍ مِزهاريات مفاتن، وتحاولُ أن تتخلص من شفوف هذا الشبّاك، فتهوي في سقسقة لَازَوْرْدٍ.

أنت إذن ـــ أسيرُ اللألأةِ، رهينُ الفتنة والرقرقة، محكومٌ عليك بالسجن المؤبد، في المطلق، في تبرُّج الرائعة.

النزهةُ في بلادي، غدوةٌ ورواحٌ واسترواح، طي ثنايا مروحةٍ، حالما تميسُ، أو تنطوي، أو تنفتح، نمتلىء بمرْحى المفاجآت، الموحيات، المذهلات، وهي تهتف صاعدةً من أقواسِ نصرٍ، وحفلاتِ تاريخ، وسنابلِ جياد، وتوريقِ بهجاتٍ، وتقفيةِ أرزاتٍ، بشيناتِ الكلمة، ناهداتٍ، وحياً، وتنزيلاً، وفراشات بلاغة، ونداوة.

الكلمةُ نبيذٌ، رفيف خدرٍ، يرحل بك في نشوة، وغيبوبة رقةٍ، إلى سمو ومنتهى الإشراق، وأحياناً تحتدُّ عربدُتها، فتجنح بك إلى التسيب، إلى اقتحام حرَام الرائعة، إلى افتضاض الدهشة عنوةً، دم انبهار.

الالهام بريق فتون في هذه البلاد التي اختارها القمرُ الفَتَى أرجوحةً للاحتفال بأعياد ميلاده في كل حوْل، وبالضبط في ربوة «القَمرية» بجوار الصفصافة القمراء، رجوعاً إلى «مغرب الميثولوجيا».

بلاد، هذا قمرُ رائعتها النُّذره، يلذ الحديثُ الأوْجُ عنها، ويُستطاب رجعُ الحديث، ويمتد جرْيَةَ ألِف جدولٍ ماهرٍ غرِّيد وجدول، ودوماً، يبقى في اللسان أحلى التلمظ، وفي الأذن تطلعُ التلهف، وفي الخاطر أشهى التشوق.

ARCHIVE

هذا البلدُ القمرُ الفاتن، لا أحلى، من أن ننثر اكتمالَ بدرِهِ، زقزقاتٍ في نطاق الكلمة.

في ذمة الريشة بساتينُ هذا البلد البليغ، رجاةَ «اتحاد كلمات المغرب»، ومبتغى رسالته، وقد نيفتْ شعلتُه على سبع وعشرين شمعة، كانت لي بهجةُ فركِ بذرته نبتةً في محبرة «تطوان»، رفقة خلانٍ من حملةِ الوهج النبيل، زارعين معها دفقات آمال حرَّى، متوثبةً، متطلعةً، إلى الكلمة السُّهى بوابة السماء.

وفي العشية، تمد إلَي فلْذتي ارتعاشات أصابعها، فتضمني إلي حنان حضنها، وتضمني بشدة، وهي الهيفاءُ التي ترعرعت في شذْو البهاء، وانشادِ البيان، صباحةَ سبع وعشرين لألأة موصولة.

فيالَدمعةُ اللقيا !
ويا لَحرارة الوفاء !

تلك الوهاجة المتمثلة في أصدقاءٍ، ربط بيني وبينهم دمُ الكلمة، أصدقاءِ «اتحاد كلمات المغرب».

سماحةً منهم ونبالة، أفردوا لصاحب «تطوان تحكي» صدارةَ هذا الجمع الأرِج، زهرَ تكريم، يعتز به، شاكراً لهم ضوءَ هذا الحفل، إكليله، كما يعتز صاحبي بالمداد الشهم النبيه الذي ترقرق لسعادة هذا الحفل.

## متابعات

### محمد مفتاح

# «مجهول البيان»
# من الاستعارة المحلية إلى التمثيل

**سعيد الحنصالي**

> «الحقيقة أن الاستعارة هي الاداة التي تتيح فهما أجود للسنن (أو الموسوعة). وهنا نمط المعرفة التي تحتفظ به».
>
> **امبرتو إيكو**

> «ما دامت الاستعارات تغير اللغة فانها تلعب دورا في النمو الثقافي وبما أن اللغة تؤثر في سلوكاتنا فإن الاستعارات يمكنها أيضا أن تلعب دورا في النمو البيولوجي»
>
> **ماك كورماك**

### تقديم :

هل الأصل في الكلام الحقيقة أم المجاز ؟

اذا كانت الحقيقة هي الأصل متى تنشأ الاستعارة ؟

هل الاستعارة مؤسِّسة أم مؤسسة ؟

هل تشتغل الاستعارة داخل اللغة فقط أم هي آلية تمتد أساسا داخل النظام الذهني البشري ؟

هذه أسئلة مشروع يتناسل باطراد منذ بداية التفكير في اللغة ووضعها الأنطولوجي. ولذلك فالاجابة المباشرة تفترض وثوقيه لا ينبغي أن يمتلكها المشتغل بمجال دقيق وشاسع (هو العلوم الانسانية) تتغير أطروحاته بشكل متواصل، حيث نجد أن تاريخ الفكر البلاغي مثلا، قد خضع خلال تطوره الزمني للعديد من الانقطاعات تحكمت فيها أوضاع مجتمعية واعتقادية ومعرفية متباينة.

تتبأر خصوصية هذا الفكر البلاغي في كونه ليس ممارسة لغوية أو خطابية معزولة عن التأمل الفلسفي، بل تحكم اشتغاله أبعاد انطولوجية جعلت بناء نسقه رهين الارتكاز على أصول معرفية وخلفيات اعتقادية دقيقة تخص تفاعل الانسان مع نفسه، مع محيطه، مع الكائنات الأخرى (وأيضا تأمله الحائر في أصل الأشياء وكيفية تشكل الكون) أي تفاعله مع الوضع الوجودي العام الذي يتنفسه في الحياة اليومية (ما هو رمزي فيها وما هو عالم).

الحديث عن الاستعارة إذن تحكمه اقتضاءات معرفية وجودية حساسة (أي يتطلب من المحلل الوعي الدقيق بالمنطق الداخلي الذي يحرك النظريات المختلفة) حتى لا يسقط في التناقض أو في الاكثار من الكلام النافل، وهذا بالضبط هو ما يميز عمل الدكتور محمد مفتاح ـــ موضوع قراءتنا ـــ المرتكز من الناحية النظرية على تفجير المكونات الداخلية لأشكال التفكير البلاغي القديم (عربي / يوناني) وكشف أصوله الخفية، ومن الناحية العملية على :

أ. تقويم النظر البلاغي القديم في بعض

أسسه القابلة لذلك بحيث ترتكز هذه العملية على بناء علاقات بين مفاهيم ظلت مهملة قرونا عديدة (الاستعارة والقياس مثلا) أو تعديل التقسيم القديم للاستعارات واقتراح نظام جديد بسيط وشامل.

ب. انبنت عملية التقويم هاته على استثمار المستجدات النظرية الحديثة (التفاعلية ــ العلم المعرفي) التي قلبت أوراق القدماء وأعادت ترتيبها من جديد إما بتجديدها أو مناقضتها، هذه الأعمال المعاصرة لم تكن قراءاتها بريئة أو ساذجة بل حكمتها شروط التقدم العلمي الحديث (في البيولوجيا والحاسوب وهندسة الفضاء... الخ). لذلك جاء الكتاب عبارة عن غرفة متعددة المرايا بحيث تعكس كل مرآة صورة نظرية تنتمي إلى زمان ومكان معينين دون أن ننسى صورة المؤلف وصوته الواردين بوضوح في هندسة الكتاب وتنظيم العلاقات بين النظريات والمتصارعة فيه وطرائق إضاءة هذه العلاقات ثم اسهاماته النظرية والتمثيلية المتجلية في:

ج. تجاوز التحليل التقليدي لبلاغة النص وفقا لما يلي :

ــ عدم النظر إلى الاستعارات الجزئية المشكلة لنسيج النص إلا باعتبارها كلا سياقيا تتناسل دلالاته انطلاقا من النص كاستعارة كبرى أو تمثيل Allégory

ــ استغلال مقدمات النظريات المعرفية التي تعمم الاستعارة على كل أشكال الخطاب، وممارسة التحليل على نص لم يكتسب هويته كجنس سردي (المنقبة) الا بعد انتقاله من الشفوي إلى المكتوب.

عملية التحليل هاته كشفت النقاب عن تصور مغلوط للاستعارة باعتبارها مسألة ألفاظ وذلك حين أثبت بالحجة التحليلية ان استعارية النص مسألة ضرورية تستنبط عن طريق الجهد التأويلي (القراءة المتعددة) والسيرورة الدلائلية Semiosis، إضافة إلى ما يمكن تسميته بخارج النص أي اللجوء إلى المعطيات المجتمعية والاعتقادية التي اشتغل داخلها النص في زمان ومكان معينين وهو ما يمكن تسميته بالقاعدة الايديولوجية المختفية وراء كل خطاب.

لقد استخلصنا هذه الاشارات الأولية، والتي حاولنا أن نضيء بها برنامج الكتاب من الناحية المنهجية والمعرفية، مما تقدمه فصول الكتاب الخمسة. سنجتهد فيما يلي على ألا نعرض لمضامين هذه الفصول بالشكل التراتبي الوارد في العمل بل سنعمل على إبراز اهم اللحظات التي يتم فيها الربط بين الاستعارة المفهوم المركزي الذي يقوم عليه الكتاب وبين المفاهيم الأخرى التي تشتغل معها بالتعاون أو بالاستغراق. هذا الصنيع الذي سنحاول لفت الانتباه إليه داخل حكاية الكتاب يمتلك أصالة خاصة إذ لم يسبق إليه في اللغة العربية، ذلك أنه فجر مجموعة من الأشكالات الدقيقة (سنعرض لها في حينها) تركت دوت تفحص كاف وبالتالي ظل الاشكال المركزي قائما في البلاغة العربية وفي بلاغات أخرى ألا وهو الاستعارة النصية (أو التمثيل) حيث يساهم هذا العمل في حلها انطلاقا من علاقات تداخل المعاني، تفاعلها، تشعبها ونموها... كما ينفتح على أجناس غير أدبية ولكنها استعارية بالضرورة.

## 1. خلفيات المشروع أو مقتضيات الحكاية

خلافا للاتجاه الوضعي الذي يرى في الاستعارة «وسيلة لغوية لوصف بعض المماثلات، الموجودة قبليا بين شيئين في العالم» أو انحرافا طفيليا يصيب اللغة، فتكون بذلك أداة جمالية لامعرفية، يتبنى المؤلف اتجاها بنائيا ــ معرفيا ــ تفاعليا، تعد فيه الاستعارات وسائل مفهومية للادراك أو لخلق الواقع وليست مجرد وصف له.

### . الاستعارة والنسق الأرسطي

حين قرر الدكتور محمد مفتاح أن يبدأ كتابه بتفصيل مقومات الابستمولوجية الأرسطية وامتدادها المتجذر في الفكر البلاغي اللاحق (عربيا وغربيا)، فقد كان ذلك عن وعي عميق بكون :

- أرسطو هو أول من فكر فلسفيا في الاستعارة.
- أرسطو بتبئيره للاستعارة على الاسم أو الكلمة كرس كل التقاليد اللاحقة التي أهملت التحليل الشمولي (داخل بنية كلية) وركزت على التحليل الذري وبالتالي أهملت دور السياق واعتمدت على تحليل المقومات الملاحقة لكلمة الشيء الذي أحرج المحللين لأن الانطلاق من المقدمات الارسطية اعتبر ضرورة لبناء مقدمات أخرى توفيقية أو مضادة
- أرسطو اعتبر الاستعارة مفهوما مركزيا تجنيسيا générique عنها تصدر باقي المحسنات.
- أرسطو وضع تحليلا يستفاد منه في بعض المستويات ولكن الذي ينبغي أن يرفض هو ابستمولوجيته المغرقة في التجزيء أي ضرورة استبدالها بابستمولوجية مغايرة في المنطلقات والأهداف وقادرة على احتواء المفهوم داخل بنية شمولية وداخل نظام اصطلاحي جديد يراعي شروط انتاج الخطاب وتشعبه وتداوله.

عمل مفتاح إذن لم يكرر مقولات أرسطو في هذا الموضوع ولكنه عمد إلى تفجير أصولها التي لم تتحكم فقط في حديثه عن الاستعارة بل تحكمت في بنائه الفلسفي والتجريبي كله، لذلك فالعودة إلى أصول اللعبة كشف لقناعها ومدخل لا عادة الصلة (وهذا هو صلب الموضوع) بين البلاغة العربية واصولها المعرفية التي تحكمت في استدلالاتها واهمها الفلسفة اليونانية.

ان المفهوم المركزي الذي يفتتح به الكتاب لدراسة البيان العربي هو التحديد Définition عند اليونان والمسلمين، والذي اعتبر انطلاقا من تعريف ارسطو له «الوسيلة لادراك جواهر الاشياء مهما كانت» (ص12)، وهو مفهوم انتشر وتدوول بشكل كبير حيث أن أهم من شرحه وناقشة ووضع له شجرته هو فورفيوس والغزالي الذي صاغة صياغة إسلامية.

لم يقبل هذا المفهوم كلية ولكنه رفض من طرف بعض القدماء وبعض المحدثين. الفقيه ابن تيمية كان أهم القدماء الذين تحفظوا في رؤيتهم للتحديد بناء على :

- أن الحدود لا تفيد تصور الحقائق سواء كان الحد حقيقيا أو رسميا أو لفظيا.
- أن ما يقوم عليه الحد من تفرقة بين الصفات الذاتية والصفات العرضية تفرقة باطلة إذ لا فرق بين الفصل والخاصة ولا بين الجنس والعرض العام.

أما المحدثون فمنهم من أقام على هذا النسق نظريات تحاول ان تجسد معنى الكلمة داخل تشجير مواز لما يوجد عند فورفور يوس وهي طبعا نظريات معجمية لا تركيبية مفردية لا نصية عرفت تحت اسم التحليل المقوماتي في أوربا وأمريكا.

مع ذلك ظهرت اتجاهات مرنة حاولت الحفاظ على ايجابيات النسق الارسطي مع تطعيمها بمستويات جديدة للتحليل مقيمة نسقا أرسطيا جديدا.

كيف تمت عملية التكييف هاته ؟

حين قدمت التلخيص السابق هدفت إلى جعله مدخلا للمفاهيم الجديدة التي حاولت ان تحافظ على النسق الارسطي دون أن تفجره من الداخل وهو موقف مقبول كما يرى الاستاذ مفتاح ينبغي التعامل معه بحذر ومرونة كما ينبغي الاستفادة منه في مجال التحليل دون السقوط في مزالقه.

بناء على الانتقادات التي وجهت لهذا النسق والتي مفادها أنه :

— نسق مقتصر على التحديدات المعجمية.
— لا يعتبر سياق الخطاب والدلالة الايحائية.
— يجمد معنى المفردة ويفقدها حيويتها.
— إنه يحاول الاحاطة بالمقومات الذاتية والاعراض في حين انه عمل مستحيل لأنها لا متناهية.

فقد قدمت اقتراحات نوردها فيما يلي :

1. ضرورة الانتباه إلى مفهوم التشاكل Isotopy باعتباره مفهوما يحقق نوعا من التجاوز للتحليل المعجمي الصرف نحو تحليل مبني على التعالق السياقي «الضامن لانسجام الخطاب على طول سلسلة تراكبية» (ص23).
2. الانفتاح على المقومات السياقية التي يفرضها مدار الحديث حيث يتم داخل سياق معين تحديد المفهوم، ترتيب مقوماته الذاتية والعرضية، ثم إسناد رسوم إليه.
3. الانتباه إلى التحديد بالرسم يؤدي إلى تجاوز معرفة الحسن المشترك (الجاهزة) على حد تعبير إيكو وتبني معرفة الخبراء بناء على مفهوم التنبؤ ذلك أن كل مفردة كما يقول ايكو «نص متوقع أو محتمل وأي نص هو تمطيط لمفردة واحدة أو أكثر».
4. الرسم داخل هذا التصور الشمولي :

★ أداة لتحليل المفردات منعزلة أو مركبة، والجمل والنص.
★ مفهوم يتعلق بالاعراض والخواص التي تصير مقومات ضرورية حين تقوم بتمييز الشيء الموصوف عن أشياء أخرى مطابقة له في المقومات الذاتية.
★ أهم أبعاده أن كل «موجود يحتاج إلى صفات تسند إليه أو تحمل عليه ليعرف أو ينمو أو يتناسل».
★ يساهم في حل اشكالية الكناية والمجاز المرسل في البلاغة العربية من منظور تفاعل يهمل التحديد القائم على التشجير الفورفوري.
★ يشمل الرسم ما يدعى بالتحليل العاملي (الفاعل — الموضوع — الاداة — الهدف) والتحليل العلي (الصانع — الصورة — المادة — الغاية) حيث يتم التركيز — انطلاقا من التحليل الرسمي على جانب معين من المتوالية الكلامية ويقوم المتلقي بتتميم باقي العناصر من خلال ذاكرته.

فمثال «أمطرت السماء بناتا»، يكون الرسم أو البؤرة هو البنات الذي اشير به إلى الغيث الذي يحدثه، ويتمم المتلقي باقي العناصر غير الواردة في العبارة الكنائية : الاداة (الغيم) — المادة (مما يتكون منه الغيث) — الغاية (الرعي).

ما قد مناه من اشارات إلى كيف يتم تكييف النسق الارسطي بمعطيات نظرية جديدة ليس إلا محاولة لابراز الاشكالية المقصود اخراجها إلى حيز النقاش حتى يفهم القارىء التفصيلات الدقيقة لموضوع الاستعارة في باقي صفحات الكتاب، وهي تفصيلات ترتبط إم بالرفض أو بالقبول بالنسق الارسطي الحامل لسلطة رمزية تاريخية هي سلطة بداية الحديث في موضوع قد يكون التفكير فيه ممتدا إلى حقب أقدم من أرسطو بكثير.

### 3. الاستعارة والقياس.

عملية الربط بين الاستعارة والقياس قديمة قدم الآليتين معا، فقد كان أرسطو دقيقا وأمينا لتصوره حين جعل موقع الاستعارة الحقيقي موقعا قياسيا في نهاية سلميته الرباعية (1) Rapport par analogy حيث جعل المصطلح «دالا على عملية التقاء المشابهات بين المفاهيم وإدراكها».

النظام الفكري العربي الاسلامي اشتغل بهاتين الآليتين ولكن بشكل منفصل حيث اختص الفقهاء بالقياس والبلاغيون بالاستعارة، هذا الانفصال أبعد النباهة عن فكر اللاحقين فلم يلتفتوا للعلاقة بينهما والقائمة أساسا على مفهوم المماثلة أي «ربط معلوم بمجهول»، الشيء الذي جعل الأعمال المشتغلة بهذا الميدان مخلة في تركيبها المعرفي وفي مقدماتها كما في الاستنتاجات.

لقد انتبه الكتاب الحالي بدقة إلى هذه القضايا وبالتالي كانت مقدماته العلائقية واضحة — متبنياً ابستمولوجية المعاصرين الذين أدركوا ما غفل عنه القدماء فكانت المقدمات الأولى التي ستبنى عليها عملية الربط الجديد بين الآلتين كالتالي : (ص37).

1. قياس التمثيل والاستعارة تحكمهما الآليات نفسها وإن اختلفت أهدافهما.
2. النماذج والصور والاستعارات ليست إلا قياسات (تصور شمولي).
3. اذا كانت درجات المماثلة كثيرة بين الطرفين فذلك هو القياس وان كانت قليلة فتلك هي الاستعارة (تصور خلافي).

يرى مفتاح إذن ان الاستعارة بنيت على المعرفة القياسية (ص42) ولذلك قام بعملية تقريب بينهما انطلاقا من تصوره النظري :

| القياس | الاستعارة |
|---|---|
| الفرع | الموضوع الأول |
| الأصل | الموضوع الثاني |
| العلة | المقوم المشترك بين م1 و م2 |
| الحكم | مطابقة الكلام لمقتضى الحال |

السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو : هل انتهى المشكل عند بناء هذه العلاقة بين الآليتين ؟

ليست هذه العلاقة إلا مدخلا لاشكالات أوسع تخص أساسا مسألة تقسيم الاستعارة عند القدماء، المآزق القائمة في نماذجهم، الحلول التي تقدمها النماذج الحديثة وأهمها ما يقدمه مفتاح في هذا العمل.

وعلى المستوى النظري العام، قال

القدماء «بالحاق الأضعف بالأقوى على وجه التسوية بينهما»، إلا أنهم لم يشيروا في مقالهم إلى أي الطرفين الأضعف وأي الطرفين الأقوى أو إلى ما يفيد جعل الموضوع الثاني (المشبه به) هو الأقوى.

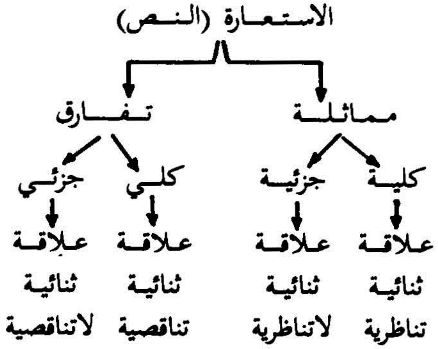
في هذا السياق يستدرك الباحث فتكون أول خطوة عملية هي الحد من كثرة التقسيمات البلاغية التي قدمها القدماء حيث أرجع أية استعارة إلى موضوع أول وموضوع ثان ثم افترض ـــ من خلال صياغة جديدة المجموعة من الأمثلة الاستعارية العربية داخل استعارات مفهومية متضمنة لاستعارات تعبيرية ـــ أن الموضوع الثاني هو المتحكم في الموضوع الأول لأن مقوماته يجب أن تكون أعم وأشمل لضمان الافتراق والمماثلة في آن» (ص47).

يمكن ان نطرح هنا سؤالا جديدا : هل في هذا الصنيع قلب لمعادلة القدماء أم توضيح لها، أم اقتراح آخر يعيد صياغة العلاقة بين طرفي الاستعارة التي بقيت ملتبسة عند القدماء بسبب هيمنة أعراف ثقافية معينة لم تسمح لهم بالتخلي عن تفكيرهم المسبق رغم وجود اطرادات نصية تقول بإمكانية التعدد والاختلاف ؟

حين أجمع القدماء على إلحاق الأضعف بالأقوى لم يبينوا طبيعة هذا الأقوى : «أترجع قوته إلى حسيته وتجذره في التجربة الانسانية أم تعود إلى ثراء الامكانات التي يتيحها ؟»، لم ينتبه القدماء إلى الشق الثاني من السؤال ولم يراعوا أن التأويل الذي يمكن أن يعطي للأقوى في هذا السياق ق د يكون «هو المتجذر في التجربة الانسانية، والأكثر معرفة مهما كانت الوسيلة التي حصلت بها المعرفة سواء كانت مستفادة من الحواس أو عن طريق العقل أو بالفطرة» وبسبب عدم المراعاة هاته فقد عدوا الحسي هو الأصل والعقلي هو الفرع مهما كان موقعه في العبارة الاستعارية، ورغم انهم وجدوا نصوصا تناقض هذا المبدأ حيث يرد فيها تشبيه محسوس بمعقول، فانهم لم يعيدوا التفكير في اقتضائهم النظري وبقي الأشكال مطروحا.

يبدو من السؤال الذي طرحته فويقه ومن التوضيح الموالي أن صنيع المؤلف محاولة فعلية لتخطي العقبة التي تركها القدماء قائمة وفقا لابستمولوجية معرفية مرنة مضادة لابستمولوجية القدماء التي تركت دار لقمان على حالها غير مفكرة في إيجاد مخرج للمشكل الذي سببته اعتبارات عقائدية وحضارية فرضتها طبيعة زمنهم وظروف انتاج وتداول خطابهم حول القياس والاستعارة.

أهم خطوة لاعادة صياغة الاشكال كانت «طرح العلاقة بين الطرفين وتلمس أنواعها التي يمكن إرجاعها إلى نوعين رئيسيين» وهو ما سنحاول أن نلخصه في هذه الخطاطة التي تضع بنية الاستعارة بشكل جديد مستثمرة مفهومين رئيسيين هما المماثلة والتفارق :



داخل هذه الخطاطة يتم استثناء المماثلة الكلية والتفارق الكلي، لأن النص لا

ينمو بهما ويبقى النمطان الآخران هما المتحكمان في اللعبة الاستعارية انطلاقا مما يلي :

1. ــ علاقة اللاتناظر هي المتحكمة في الاستعارة لأنها تجمع بين عالمين مختلفين عن طريق المماثلة الجزئية.
   ــ المماثلة الجزئية بالتعدية تضمن التحام النص واتساقه.
   ــ التفارق (الجزئي) به ينمو النص ويتناسل من البسيط إلى المعقد.
2. علاة اللاتناظر تسمح بالتمييز بين نوعين من الاستعارة :

★ قاعدية هي أساس أية عملية استعارية.
★ تأسيسية تخلق علاقات جديدة.

يسهم هذا التقسيم في حل إشكالات القدماء، ففي حالة الاستعارة القاعدية تستعمل المجالات الطبيعية (المحسوسة) لفهم المجالات المجردة. وفي حالة الاستعارة المؤسّسة نقلب المعادلة بشكل مرن يحل عقدة القدماء الرافضة لأمكانية فهم المحسوس انطلاقا من المجرد حيث صاغ المحدثون المسألة التالي : «عندما يفهم الأكثر تجريدية بالأكثر طبيعية أو محسوسية، يمكن أن نفهم الأكثر طبيعية بالأكثر تجريدية : مجال أيستعمل لفهم مجال ب مجال ب يستعمل لفهم المجال أ».

## 4. الاستعارة والعلم المعرفي

يعمل المؤلف في هذا السياق على ضبط أبعاد ومكونات العلم المعرفي (2) التي تجعله علما ثوريا يمارس تحليل المفهوم في اطار شمولي جشطالتي مضاد للنسق الأرسطي القائم على تحليل المفرد انطلاقا من مقوماته القبلية المعطاة.

سنعمل في هذه الفقرة على تبيان الكيفية التي يكشف بها المؤلف العلاقة بين النظامين وبالتالي كيف يمتاز نظام العلم المعرفي الثوري في جعل الاستعارة فعالية موسعة تتجاوز إدراك المفهوم في حدذاته إلى إدراكه متعالقا مع مفاهيم أخرى بناء على آلية التعدية : Transitivity.

لقد استثمرت مفاهيم جديدة داخل ميدان العلم المعرفي (التحليل الشبكي ــ الاطار ــ المدونة) باعتبارها متجاوزة للتحديدات الارسطية بحيث يتم تحليل المفهوم داخل بنية كلية تراعي تعالقه بما قبله وما بعده أي بالسياق الذي يرد فيه لغويا كان أو ثقافيا، إلا أن تدقيق النظر في هذه المفاهيم يكتشف ان تحليلها مبني على نفس الآليات التي يمارسها التحليل المقوماتي (التفكيك ــ الرسم...)

تقوم المقترحات التي قدمت لتجاوز آفة النزعة الذرية الوضعية على استثمار مفاهيم أخرى من قبيل المثال Prototype والنموذج الذهني والنموذج العاملي، اعتبار سكون «الفهم بحصل عبر النماذج الذهنية أكثر من حصوله عبر تحليل معاني الكلمات»، إضافة إلى ضرورة «خلق إطار نظري يسمح بادراك تقريبي للمفاهيم يستوي فيها الخبير والانسان العادي، وفسح المجال للمساق اللغوي Contexte والأوضاع العامة لتمنح المفهوم دوره في إطار بنية شاملة متماسكة تتحقق عبر آليات التشعب والربط والتشغيل، ويبني ما فيها من فراغ بالاستدلال بالغياب والفروض الاستكشافية Abduction والتقييس» (ص77).

أعمال لا يكوف وجونسون تكشف أبعاد ابستمولوجية العلم المعرفي هاته، مستثمرة نفس المفاهيم (الاطار ــ المدونة...) ومراعية ضرورة تفادي مآزق التحليل الموضوعياني

المتوارث عن أرسطو.

يقدم الاستاذ مفتاح بعد تفصيله للاطار النظري عند لا يكوف والقائم على اعتبار جسم الانسان وقواه الفطرية وماله من خيال وقوة ابداعية مصدرا للتفاعل والانفعال والفعل»، أمثلة توضح بجلاء كيفية استثمار مفهوم الخطاطة والاطار من أجل تحليل الاستعارة المفهومية Concephal metaphor بشكل شمولي اضافة إلى ضرورة الانتباه لمسألة «التفاعل بين العناصر المتواجهة القابلة لتبادل التأثير» ثم إلى «مسألة تحليل المفهوم سواء كان استعاريا أم غير استعاري ضمن بنية شمولية تبرز مكوناته المتعددة حتى يمكن إيجاد علاقة بينه وبين مفاهيم أخرى حيث انطلاقا من هذا التحليل نتمكن من ضبط العلاقة الاستعارية ليس في المفهوم ذاته بل في علاقته بمفاهيم أخرى يختلف معها من حيث الموضوع ويأتلف معها من حيث استراتيجية الاشتغال (المشاركون ــ المراحل ــ التوالي ــ الخطي ــ الهدف ــ النتيجة)، هكذا يمكن أن ندرك أبعاد تعريف الاستعارة الذي يجمع عليه مختلف المشتغلين في مجال العلم المعرفي وهو أن «الاستعارة تستعمل لتجاوز معنى المفردة المعروف ونقل بعض خصائصه إلى ميدان تطبيقي غير معروف».

إن استثمار هذا التكتيك القياسي لم يكن له ليتم دون توظيف مفهوم مركزي هو التعدية الذي يستغل خاصية المماثلة الجزئية بين المفاهيم ليبني علاقات جديدة بينها وليملأ فراغاتها خصوصا داخل سياقات تتجاوز الكلمات المتحاقلة إلى التركيب البسيط (جمل طويلة ــ استعارات مفهومية قابلة للتشعب) والتركيب المعقد (النص).

النماذج المحللة في الكتاب وفق هذه الاستراتيجية هي : الحرب (الجدال حرب) ــ المحاضرة ــ القتل، حيث تفهم الواحدة انطلاقا من سابقتها وهكذا إلى نهاية الاستدلال.

كيف يتأسس هذا التحليل العلاقي ؟

إن الحديث عن الاستعارة لا يدرجها داخل سياق واحد وحيد هو سياق الجمل المنعزلة الذي يفترض أن هناك تفاعل بين عناصرها يتم من خلاله إنتاج المعنى، بل تدخل فيه سياقات أخرى هي بالضرورة السياقات النصية بمختلف أشكالها التي من مهام التحليل الاستعاري حل إشكالاتها.

داخل هذا المنظور يتم تبني خلفية المعرفيين التي ترفض التصور الوضعي القائل بوجود كيانات ذات خصائص تربط بينها علاقة في استقلال عن أي تدخل إنساني، والتي تدافع عن تفاعل التجربة الجسدية مع المحيط لصياغة المقولات وضبط السكون على ضوئها (أي التي تدافع عن كون الاستعارة آلية تربط بين أشياء العالم)، أقول كان هذا التبني مدخلا لجعل هذه العلاقة الاستعارية رابطة أولا بين أجزاء النص، ورابطة ثانيا بين النص والعالم :

أ. فأما الربط بين أجزاء النص فقائم على اعتبار الاستعارة آلية تحكم توالد النص وانسجامه أو على حد تعبير شفوي للأستاذ مفتاح «يكون السياق مظهرا من مظاهر الدينامية (3)، هكذا إذا سلمنا بأن «الاطار والمدونة والحوار تنطلق من عقدة أولى أساسية تتفرع عنها عقد فرعية بعضها يتشعب وبعضها يتجمد» وإذا سلمنا بامكانية إقامة قياس بين هذه المفاهيم وبين الاستعارة اعتبارا لاشتغال كل منهما بقانون المماثلة والمشابهة، جاز لنا آنئذ أن نعد الخطاب الاستعاري مكونا من استعارة أم واستعارات متفرعة عنها تتوالد عنها استعارات أخرى إلى نهاية النص.

ب. وأما الربط بين مكونات النص (الاستعارة) وبين العالم الخارجي (المرجع)، فهي تصدر عن امكانية نعت خطاب ما (وليكن غير شعري) بالخطاب الاستعاري رغم عدم احتوائه على تعابير استعارية أفقية واضحة التفاعل والانزياح، حيث يكون مسوغ هذا الوصف هو اعتبار النص طرفا من استعارة يكون العالم الخارجي طرفها الثاني، وهنا يكون النص مشبها بينما يكون المرجع مشبها به أو تقلب المعادلة إذا ما كشف التحليل بنيات أعمق وأشمل تفترض تأويلا جديدا يدرج في استدلاله سياقات ليست بالضرورة نصية بل ايديولوجية وحضارية وعقائدية...

هذا الاعتبار الجديد يخرج الاستعارة من دائرتها الاصطلاحية إلى دائرة اصطلاحية أوسع هي التمثيل Allegory الذي يحتوي على «مجموعة من الرموز المتضامة المنتهية إلى وضع تأويل شامل» وهو ما سنبئر عليه الكلام في علاقة الاستعارة بالتأويل.

## 5. الاستعارة والتأويل

يقدم المؤلف في سياق حديثه عن التأويل تأطيرا نظريا قويا لهذه المسألة باعتبارها الآلية القادرة على حل كثير من الألغاز النصية وكشف دلالات عوالم النص (الكائنة والممكنة) من خلال القراءات المتعددة التي تراعي «مقصدية المرسل ومقصدية المخاطب وجنس النص وظروف إنتاجه ورواجه».

يتبين من هذا الكلام أن التأويل داخل بعض الأطر النظرية ليس بالممارسة السائبة بل هو اشتغال تحكمه ضوابط ومقاييس هي التي حاول المؤلف أن يكشفها ويكشف خلفياتها وانماط الاختلاف بين أشكالها المتعددة تبعا للزمان الذي أنتجت فيه وتبعا لعقائد أصحابها التي أدت إلى هذه التشكيلة الهائلة من النظريات التأويلية المتآلفة والمتباينة في القديم والحديث دون أن ننسى أشكال التأثير والتأثر بينها والصياغات المعادة لبعضها إما بخلق انماط جديدة أو بالمحافظة على بعض القديم مغيرة أسماءه وعناوينه.

لن أعرض هنا لمختلف النظريات التأويلية المحللة في الكتاب (حرفية أو معتدلة أو متطرفة) بل سأعمل على إبراز أهم الأطر النظرية التأويلية التي أدخلت الاستعارة بشكل جلي في نسيجها جاعلة أهمية التأويل مرتبطة باستعارية المسؤول (الخطاب)، من هنا فربط التأويل بالاستعارة يفترض هاتين الملحوظتين :

1. إن اكتشاف استعارية النص لا تتم إلا انطلاقا من ممارسة القراءة المتعددة أي تأويل الدلالات المعطاة لغويا.
2. ممارسة هذه القراءة المتعددة لا تسعى فقط إلى كشف استعارية النص الجملية بل تتعدى ذلك إلى اختراق مساربه السياقية (اجتماعيا وايديولوجيا واعتقاديا).

يبدو الشاطبي أهم المؤولين الاسلاميين الذين راعوا بشكل حصيف التزاوج الحاصل بين ظاهر المعنى وباطنه داخل النص وذلك انطلاقا من موقعه داخل سوق الخطاب التأويلي للنص الديني الذي كانت تتصارع حوله اطراف عديدة بين رافضة للتأويل أو قابلة له في حشمة أو مغالية فيه لأسباب مذهبية. مختصر رأي الشاطبي والذي ينسجم مع وضع الاستعارة كفعالية تأويلية هو :

— ان اللغة الطبيعية، ومنها اللغة العربية، لها بعض التقاليد التعبيرية التي تأبى أن تقبل

على ظاهرها مثل الاستعارة والكناية، فاذا ما أخذت حرفيا فقد تؤدي إلى اختلاف المقصود من التعبير بها.

ـ ان المعنى الباطن الصحيح يضمن انسجام العقيدة وينقذ المفسر من التناقض.

ـ ان المعنى الباطن يسمح بالنظر إلى النص في سياقه ومساقه «الذي يختلف باختلاف الأحوال والأوقات والنوازل...».

إن هذه القناعات المعرفية التي يصدر عنها الشاطبي وأضرابه تفيد انتباههم العميق (في سياق خاص) إلى قضايا بلاغية ومعرفية مازال المداد يسيل حولها بغزارة.

أما في الحديث فان النموذج الذي يقدمه الكتاب كنموذج تركيبي واع بخلفيات الاتجاهات التأويلية المختلفة وبأهمية التأويل الاستعاري، هو امبرتو ايكو الذي قدم في «الدلائلية وفلسفة اللغة» (1984) اقتراحات هامة حول هذه الاشكالية نستدل عليها فيما يلي :

1. في كتابه، يجعل ايكو فصل «الرمز «امتدادا لفصل الاستعارة» انطلاقا من القرابة التأويلية بينهما والتي تجعل أحدهما يستغرق الاخر ويتفاعل معه.

2. هذه القرابة نحت بالمؤلف إلى اقامة تقسيم ثلاثي داخل الاستعارة يراعي فيها وضعية التأويل ويربط هذا التقسيم بقسمة أخرى تخص الاستعارة والتمثيل والرمز باعتبارها مفاهيم تشترك في الأصل والمنطق الذي يحمها وتختلف في الامتدادات والمستوى الذي تنصب عليه.

3. توضيحا لما سبق نقرب بين القسمتين كما استنتجناها من كتاب الأستاذ مفتاح حيث نجد :

أ. الاستعارة الصغيرة أو استعارة الجملة وهي ما يدعى داخل القسمة الأخرى بالاستعارة التي تفيد ما «يخالف الحقيقة ولكنها عندما تؤول يستقيم المعنى».

ب. استعارة السياق أي مجموع الاستعارات الواردة في النص المكونة لخطاب تمثيلي وهي ما يدعى في القسمة الأخرى بالتمثيل الذي يؤول مجازيا لاستخراج معانيه الباطنية باعتماد على الموجهات التي يقدمها نص التمثيل.

ج. استعارة النص أي تلك القاعدة الايديولوجية لمجتمع من المجتمعات المدلول عليها بالاستعارة السياقية وهي ما يقابل في القسمة الأخرى الرمز الذي يوحي بان «معنى ما موجود حقا في النص ولكن الكيفية التي يقدم فيها تجعله محتملا لتأويلات عديدة.

ما يمكن أن نستنتجه من هذا التقديم المختصر يخص ما يلي :

1. اشارة المؤلف إلى ايكو كنموذج تركيبي تقدم وعيا بان عمله التداولي التأليفي يصب فيما يسميه مفتاح بالتناول الدلالي لدراسة الخطاب الساعي إلى «التعرف على سياق الكلام وسياق المستمع وزمان الخطاب ومكانه ومساقه «اضافة إلى ما يسمى بمبدإ التأويل المحلي الذي يجنب المستمع بناء سياق جد موسع «لا يتحمله الخطاب المؤول كما يجنبه الاسقاط والتأويل الحر أي انه يجعل هذا

المؤول واعيا بفرضية الانسجام الواجب بناؤها والتي لا تنتج إلا تأويلا واحدا ترتبط فيه عناصر الرسالة وهو انسجام لا تحققه في النهاية إلا آلية التأويل الاستعاري.

2. ان تركيز مفتاح على هذا المستوى التأويلي له فضيلتان اثنتان.

★ الفضيلة الأولى تجعل سياق التأويل الاستعاري الحصيف قناة رئيسية لحل الاستعارة النصية، ذلك ان مختلف الاستعاريين قدموا مداخل هامة لفهم النظام الاستعاري داخل بنية كلية، ولكنهم لم يقدموا الا بعض المؤشرات المتعلقة باستعارة النص والتي وسعها الاستاذ مفتاح وهذه هي :

★ الفضيلة الثانية. ومفادها ان المؤلف تبنى التمثيل خلافا لا يكو الذي تبنى مفهوم الرمز (رغم تداخلهما). هذا التبني جعله ينظر إلى النص لا باعتباره تجميعا لاستعارات بل باعتباره نواة استعارية كبرى تتشعب عنها استعارات صغرى تعطي للنسيج النصي قوامه وهندسته، إيحاءه وإحالته.

3. ان الاهتمام بالتأويل قدم استنتاجات هامة تخص بعض ضوابطه التي تفرض تقييده بشروط متعلقة بالانسان باعتباره مؤولا. أهم هذه الشروط :

★ النص تتحكم فيه مقاصد المؤلف مما يجعله «ثابتا من حيث الجوهر متغيرا من حيث التأويل»، لأن مقاصد صاحبه تكون منتهية حين انتاجه لكن مقاصد قارئه تبقى مفتوحة كلما تعددت القراءة.

★ هذا التعدد لا يعني التسيب في عملية القراءة بل على القارىء مراعاة هوية النص المقروء لتنضبط القراءة وتنسجم، وهذا لا يتناقض ومفهوم المقصد لان «التماس الانسجام والسياق أو حتى قواعد اللغة هو التماس لمؤلف».

## 6. الاستعارة والتمثيل.

أختتم هذه القراءة بملحوظات تخص خصوصيات الجانب التحليلي في الكتاب حيث لم يستثمر المؤلف في هذا الحيز نصا أدبيا واضع الانتماء الجنسي بل تعامل مع نص يندرج في سياق لغوي ثقافي تجنيسي مغاير :

— فهو نص (منقبة) انتقل من مجال التداول الشفوي إلى الكتابة كما أشرنا في مدخل هذه القراءة، فاكتسب هويته كجنس سردي داخل هذا الانتقال.

— وهو يمتلك نظاما دلاليا باطنيا مكن المؤلف من تفجير المكونات الاستعارية داخله حيث انه لا يتجه إلى شخص عادي بل تمتزج فيه الخصائص البشرية بالخصائص النبوية بالخصائص الالوهية.

— هذا النظام جعل معالم الخوارق تتجسد فيه (صاحب المنقبة رجل صوفي ورع)، وبالتالي أمكن النظر إليه باعتباره عاكسا لعالمين : عالم الواقع (هذا العالم) / عالم الامكان (ذاك العالم) وهو ما استثمره المؤلف بناء على مؤشرات نصية وأعراف ثقافية وحضارية.

— تؤكد هذه الملحوظة الأخيرة على أن المحلل لم يعزل النص عن سياقه البيئي بل ناقشه من خلال هذه

الخصوصيات مستثمرا بشكل تأليفي المقترحات النظرية المعرفية الواردة في الفصول النظرية (الاطار ـــ الرسم ـــ رمزية اسم العلم ـــ التعدية ـــ التفاعل ـــ شبه التضاد ـــ التعميم والتخصيص).

ان هذا «التظهير» كما يدعوه المؤلف تأكيد على تحقيق ـــ داخل سياق نصي متفرد ـــ لتلك المقولة المركزية في فهم الاستعارة والتي مفادها ان الخطاب الاستعاري ليس بناء جماليا يحل داخل النص الأدبي فيزخرفه بالصور البديعة بل فعالية تشتغل ذهنيا قبل أن تشتغل نصيا، في تفاعل الانسان مع محيطه وفي انتاجه للخطاب وتداوله.

## هوامش

★ مجهول البيان. محمد مفتاح
دار توبقال للنشر 1990 المغرب.

1. تقتضي هذه السلمية عند أرسطو ان الاستعارة باعتبارها مفهوما أوليا تجنيسيا تشتغل تراتيبنا داخل نمط رباعي :
النمط الأول : مجاز مرسل من الجنس الى النوع
النمط الثاني : مجاز مرسل من النوع إلى الجنس
النمط الثالث : استعار العناصر الثلاثية : المستعار منه ـــ المستعار له ـــ الوسيط.
النمط الرابع : استعارة القياس : أ / ب = ج / د
يوجد هذا التقسيم في أغلب الأدبيات التي تناقش أرسطو.

2. يقوم هذا العلم Cognitive Science كما يوضح المؤلف، على اعادة النظر في مكونات الانسان وعلاقته بالطبيعة وبغيره من الناس، حيث تتشكل أهم أسئلته في كيفية تعلم النص للمعالي وكيفية التواصل وادراك المقولات وبالتالي في كيفية الابداع البشري.

3. يجد القارىء مداخل أساسية لفهم الدينامية وحضورها النصي في كتاب محمد مفتاح «دينامية النص» 1987.

# ملاحظات حول البناء الروائي
# في
# رواية «أوراق» لعبد الله العروي

**محمد علوط**

## * 1. البناء الروائي والمسألة الأجناسية :

يبرز تاريخ الكتابة الروائية (في المغرب أو الشرق) أنّ الرواية كجنس أدبي تملك خاصية الانفتاح المطلق على مختلف الأجناس الأدبية، بل إن تطور الجنس الروائي يرتبط بشكل وثيق، بتفاعله الدائم مع ما يحيط به من أجناس أخرى، وفي محيط هذا التفاعل تتشكل التيارات الروائية، والاتجاهات، والمدارس، والمواقع التنظيرية المحايثة لسيرورة الجنس الروائي (1).

بيد أن هذه القدرة على التفاعل مع منظومة الأجناس الأدبية، عادة ماتؤدي إلى فتح السجال النقدي حول هوية الجنس الروائي، وتقاطعاته في مجال الدراسات السردية، ومنظومة القيم الجمالية والمبادىء الفنية، مع هويات أجناسية غيرية، مثل السيرة الذاتية، والحكاية الشعبية، والرحلة، والشعر وغير ذلك من أشكال الكتابة الحكائية أو غير الحكائية.

وتُطرح هذه الأرضية، المتعلقة بالمسألة الأجناسية، في كل حين، يتم التعرض فيه لعلاقة الرواية بالواقع والمجتمع والتاريخ، والتراث والمؤسسة الأدبية ذاتها ؛ ولا يكاد الوعي النقدي يؤسس قراءاته للجنس الروائي، دون أن يعرض للمسألة الأجناسية، بما تحمله من إشكالات تتعلق بالبناء الروائي، ومستويات الحكي، واللغة السردية ومكوناتها البنيوية، والوعي بالشكل الروائي وقيمه الدلالية.

ويبدو من خلال معاينه سيرورة الانتاج الروائي في المغرب، أن الوعي الفني بالجنس الروائي، لا يخرج عن دائرة أولى تسعى لتشخيص الواقع في العمل الروائي، ودائرة ثانية يتم فيها السعي نحو تشخيص الذات. وفيما بين هذين النزوعين تتحول الكتابة الروائية أو تتقاطع، مستجيبة لأسئلة السياق الثقافي والاجتماعي والتاريخي، أو متفاعله معه.

ففي رواية مثل «أوراق» يحدث هذا التقاطع البارز بين جنسين أدبيين : الرواية والسيرة، ويبدو البناء الفني للنص مسكونا بقلق أجناسي، فالرواية تنتفي بحضور السيرة حضورا طاغيا على مستوى التركيب البنائي وعلى مستوى الوقائع المسرودة ؛ لكن السيرة الذاتية، أيضا، تقع في دائرة النفي، نظرا لأن الكتابة تعتمد على وساطة التخييل فيما يخص القول السيري.

والهاجس التصنيفي يبدو ملحا بالنسبة «لأوراق» لكننا لا نستطيع التعسف على النص بادراجه ضمن نطاق الجنس السيرذاتي، أولا لأن الكاتب لا يريد ذلك حين، اختار أن يخضع

بناء الذات للوساطة التخييلية، فلم يشأ أن يعرض للتطابق بين كيانه كمؤلف والشخصية موضوع السيرة، والتجأ إلى القناع التخييلي المتمثل في شخصية «ادريس» بطل أعمال روائية له سابقة.

وثانيا، وخارج الاعتبارات المرتبطة بالقصدية الذاتية للمؤلف، يمكن الاحتكام النقدي، إلى قدرة الرواية على التجسد عبر مختلف البناءات، حتى حين يتعلق الأمر، بناء مزعج على مستوى تعيينية الجنس الروائي ذاته.

تريد رواية «أوراق» تشخيص الذات من خلال بناء تخييلي، بل تريد، وفق تحديد خاص، أن تجسد أزمة الوعي بالأنا، ومسألة الهوية، وهي في هذا المنحى تعزف النشيد العام لنصوص روائية مغربية مثل الجنازة ولعبة النسيان، ودليل العنفوان... وغيرها من النصوص التي أشرنا إليها في سياق سابق.

ونتيجة ذلك فإن حضور السيرة كمكون نصي في البناء العام لرواية «أوراق»، يعد جزءاً أساسيا في اشكالية الكتابة السردية، وأرضية دالة في المشروع الروائي المغربي. فالبناء الروائي العام يحاول التعبير عن تجربة روائية لذات تعيش الاخفاق الاجتماعي والفكري والسياسي، وتحاول عبر وساطة «ادريس» كشخصية متخيلة، أن تنمذج تجربة الاخفاق بالصورة التي تعكس اخفاقات الواقع الحياتي لجيل بكامله، عاش تجربة التحرر الاجتماعي، وحلم التغيير ببناء واقع تجديدي، يكون مسرحا لطموحاته، وفي السياق ذاته، ثمة هذا السعي نحو محاولة بناء الذات المغربية في سيرورة التحول التاريخي لزمن ما بعد الاستقلال.

إن اختيار استبطان موضوعة الاخفاق من خلال تشكل الذهنية، التي يرصدها الكاتب، وفق تقاطع مع تجربته الذاتية على المستوى المعيشي والفكري، تجعل السيرة تتقاطع مع التخييل، في حركية راصدة للوعي الذاتي، ليس لذات فردية، بل لذات نموذجية. والرواية بهذه الصيغة تنحو نحو اجراء تشريحي لمكونات الذات، ومجموع المرجعيات الوقائعية والنصية التي، تصوغ النسيج التكويني لنص «الأنا»، وفي الآن ذاته، نسيج تجربة الاخفاق ذاتها.

وموضوعة الاخفاق هاته، لا تشكل العالم الدلالي للرواية فحسب، بل يبدو سعي الكاتب موجَّها نحو، تجليتها على مستوى الكتابة ذاتها، وهكذا تتوجه الحركة النصية للرواية، نحو تعرية صورة الواقع الاجتماعي عبر مرايا مواضعات الكتابة، ودلالات الوعي اللغوي والأسلوبي، والقيم الاستطيقية للأشكال السردية.

وهذا النهج هو ما جعل الرواية مثقلة بوعي نقدي تفكيكي تشريحي مجسَّدٍ في البناء العام، يعمل على الدوام، على تكسير سيولة السرد وتدفق الحكاية، بالصيغة البارزة والمتجلية في تقاطع السرد (Récit) بالخطاب (Discours) (2)، والتناوب المستديم بين السرد والميتاسرد، مع محاولة اجتلاب خطابات متعددة إلى النص، واستثمارها داخل الكلية التعبيرية للرواية، وهي خطابات من الفكر والفلسفة، والتاريخ، والتحليل الاجتماعي، والنقد الأدبي والفني، تنسج التعدد اللغوي لهذا العمل، في بنية مفتوحة، لكنها لا تستقيم وفق البناء الحكائي التقليدي، الذي يقدم التجربة كقصة، ولا يكون مزعجا ومستغلقا على قارىء يبحث عن متعة الحكاية والسرد.

يبد أن اجتلاب هاته الخطابات، داخل بنية الجنس الروائي، لا يتم بشكل عشوائي،

وإنما وفق قصدية خاصة، تنزع نحو تحويل المتن السيري العام لتجربة الكاتب، عبر مرجعياته المتعددة النصية والاجتماعية، إلى فعل تخييلي، بحيث إن ما هو سيري في النص، ينحل في التشكل التخييلي للرواية.

يشبه الأمر نوعاً من اللعب، وهو ذلك اللعب الذي نلمسه في العديد من الكتابات السيرية، أو في الرواية السيرذاتية، والمحكوم بمبدإ الحديث عن «الأنا» بما هو «آخر»، مع إبرازٍ لمشاكل الهوية في التعبير الفنّي والأدبي، وتعرية لمقولة التطابق (أو عدم التطابق) بين الأنا المرجعي والأنا النصي، بين صورة الواقع الموضوعي، والواقع الأدبي، وعموما بين التجربة والوعي.

إن هاته الفسحة التي يهبها اللعب، تجعل من المستطاع بالنسبة للكاتب «أن يبدع امكانية لمواضعة كتابية تسمح له بالحديث إلى ذاته من داخل لغات متعددة، عبر نظام تشفيري لـ «أناه» الخالصة» (3)، والكتابة السردية وفق هذا التصور، كما يقول ي. لوتمان «تسمح للانسان بالاجابة على احدى الأسئلة البسيكولوجية الأشد أهمية : مسألة تحديد مفهوم ذاته الخالصة» (4).

## ★ 2. البناء الروائي ومسألة الهوية السردية :

البناء الروائي العام لـ «أوراق» يوحي من الوهلة الأولى بكونه يخضع لمنطق تأليفي يوحد النص في كليته وتشكل معماره ؛ إن العنونات الداخلية تحاول إثبات ذلك، إذ تسعى لخلق انسجام يبرز تكامل أجزاء النص...

بيد أن هذه الوحدة الظاهرية لا تصل إلى نسج الكلية المعمارية لبناء سردي، ولا تنأى أن تكون مجرد وهم من أوهام الكتابة السردية في «أوراق» وذلك نتيجة اعتبارات متعددة.

أ. لأن الكتابة السيرية في «أوراق» تتم كاشتغال على الصمت، وإذ تسعى لتشكيل «هوية سردية» لادريس، فإنها لا تقوم بذلك إلا من خلال المحو، بمعنى أن النص يكشف عن بياضات متعددة (5) تمس التاريخ العام والتاريخ الخاص الذي يصوغ المحيط الاجتماعي والسياسي والثقافي لهاته الشخصية.

ب. نتيجة اشتغال الصمت بقوة على مستوى المحكي السيري للنص، فإن النص ينزع نحو محاولة تشكيل «هوية سردية» لادريس من خلال اعتماد السرد الوقائعي، والتوزيع الشذري، ومحاولة استبطان لعبة التخييل السردي، بواسطة الخطاب الميتاسردي الذي يسعى لكشف الأقنعة التي تنقب أو تحجب الصورة المشكلة لذهنية ادريس وسلوكه ومواقفه، وصورة الواقع وانعكاساته في ضميره ووعيه ووجدانه.

ج. ينزع الحكي السيري في «أوراق» نحو تفكيك مفهوم الحبكة الروائية التقليدية التي تنظم صورة الهوية السردية لشخصيات السيرة الذاتية في نصوص تقليدية (مثل الأيام)، لذلك يتعرض الحكي بالسخرية لكل أشكال البناء الزمني، ومواضعات السرد، ولغاته (كالوصف مثلا...) وتأطيرات المكان، وطبيعة الأسلوب (6).

د. وفي مقابل التخلي عن البناء الروائي التقليدي، في صوغ سيرة ادريس، تتجه «أوراق» نحو توزيع الكائن السردي إلى حقول موضوعاتية (العائلة، المدرسة الوطن، الوجدان، الضمير، الهوية، العاطفة، الذوق، التعبير)، ومحاولة رسم تشكل وعيه الذهني وسلوكه ومواقفه، من خلال بحث موضوعاتي في مسألة الهوية، والوعي بـ «الأنا» من خلال الكتابة.

هـ. أخيرا، يمكن القول بأن بنية التفكيك التي تحيط بالبناء العام لـ «أوراق» تجد خيطا موضوعيا يشكل الوحدة اللاحمة لتشكيل الكلية النصية، وهو المحدد في ثيمة الإحباط والفشل. فالصورة العامة لذهنية ادريس مصاغة وفق بناء ينتهي بالشخصية إلى العزلة والصمت، وإلى الموقف السلبي الذي نهايته الانخفاق التام والموت.

إن هاته الاعتبارات تجعل النص السردي «أوراق» يندرج ضمن اشتغال حكائي خاص، يمكن نعته على مستوى البناء بـ : بنية اللابنية، لأن قصدية الكتابة في «أوراق» تكمن بالذات في السعي نحو فهم هوية الكائن، خارج نظم التعبير الحكائية المألوفة، وخارج قواعد الكتابة، وذلك ما يفسر التجاء الكاتب إلى الخطاب الميتاسردي بعنف وقوة حيث يتحول إلى فضاء تأويلي لمناقشة الوعي الأدبي بتشخيص الواقع في التعبير، وبتوصيف الشخصية وتشكيلها، ولمناقشة مسألة الشكل الروائي، والسيرذاتي، وخفايا اللعبة التخييلية فيهما، وما يلازم ذلك من علاقة الواقع بالأدب، والتاريخ بالحكي، والتجربة بالوعي (7).

لذلك يسود التفكيك البناء المعماري للرواية، وتصير «أوراق» كنص روائي، أوراقا، تكشف عن نمط تشكل الوعي بـ «الذات» من خلال لعبة الكتابة وأشكال التعبير.

## هوامش

1. را : في هذا الصدد مؤلف :
— Mikhaïl Baktine :
«Esthétique et théorie du roman»,
éd Gallimard, 1978

وأيضا مؤلف :
— Gérard Genette : «Palimpsestes», Seuil, 1982

2. إشارة إلى التمييز الشهير لبنفنست بين الحكي والخطاب.

3. — Iouri lotman
«la Structure du texte artistique»
N.R.F., Gallimard 1973, p.108.

4. نفس المرجع، ص 108

5. — Béatrice Didier :
«les blancs de l'autobiographie»
in, «Territoires de l'imaginaire»
Oeuvre collective, Seuil, 1986, p.137.
حيث يتم إبراز دور «الصمت» في تشكل الحكي السيرذاتي.

6. را : بالأخص الفصل التاسع، تحت عنوان «التعبير»، ص 199 من الرواية.

7. عن علاقة التجربة بالوعي في الكتابة السيرذاتية، يمكن العودة إلى مؤلف :
— Jacques Derrida :
«Otobiographies l'enseignement de Nietzsche et la potitique du nom propre» éd. Galileè, 1984.

# ما قبل القراءة ـــ ما بعد القراءة
# أو
# بصدد الكتابة القصصية في «رحيل» هاديا سعيد

عبد الرحيم العلام

... ومع ذلك فإن المرأة تكتب،

حيث في القبل كانت الكتابة النسوية أيضا. لم تكن حلما، بل كانت قائمة عبر ألفة جنينية بين المرأة والكتابة، وإن كانت الولادة، في البداية، عسيرة ومضنية. إنها علاقة الكتابة النسوية بالابداع.

كيف يمكن، إذن، تحديد طقوسية الحديث عن كتابة نسوية عربية ؟ هل يتم ذلك انطلاقا من كون هذه الكتابة النسوية، هنا، تدخل في صراع مع الكتابة الرجولية، والذي، هو في الوقت نفسه، صراع مع عالم الرغبات وعالم الانجاب ؟ أم أن الأمر، هنا أيضا، لايغدو أن يكون مجرد كتابة «ثانية» على هامش أو بموازاة مع هذه الكتابة الأولى / الرجولية، وهي الكتابة التي أبت إلا أن تقحم نفسها كأول خطاب كبير تُفتتح به هذه المجموعة القصصية / رحيل / للكاتبة الأدبية (هاديا سعيد)(*)، انطلاقا من كون هذا النص الموازي (أي مقدمة الكتاب) موقعا من طرف (رجل) = كاتب وناقد / ادوار الخراط، مع العلم أيضا أن الإهداء بدوره (إهداء المجموعة) كنص مواز أيضا، هو إهداء مُغلف بصورة رجل (أي الأب) ولو من داخل هذا «الغياب الحاضر».

سؤالان إذن تأتي هذه المجموعة القصصية / رحيل / محملة بالأجوبة عنهما عبر هذا المشروع القصصي الآخر لدى هاديا سعيد.

إن علاقة المرأة بالكتابة هي علاقة محكومة بتعاقدات معينة بين تاريخ العلائق بين الكتابة النسوية والكتابة الرجولية، وإن كانت خصوصية الكتابة النسوية، هنا، على حد تعبير بياتريس ديدي (Beatrice Didier) لا تلغي تشابهها مع الكتابة الرجولية (1)، غير أن تاريخ الكتابة النسوية مليىء بعدة محطات وتحولات، ربما لم يحن بعد التأريخ لها، كانت في الغالب تطال ذات الكتابة بقدر ما تطال أصناف وأجناس هذه الكتابة أيضا.

ومن ثمة فإن خانات هذه الكتابة النسوية لم تمتلىء بعد، الشيء الذي يطرح أسئلة أيضا على مستقبل هذه الكتابة في الوطن العربي، وهي الكتابة ذاتها التي غلفت أسئلتها بأسئلة عامة وبمجالات ضيقة لم توسع هذه الأشكال الكتابية النسوية بعد من إطارها العلائقي، لكي تطرح على سبيل المثال طبيعة العلائق بين المرأة والمرأة، على خلاف تلك العلائق السابقة بين المرأة والرجل، كما حاولت هذه المجموعة ارتياد ذلك الطرح الأول وخاصة

في القسم الأخير من المجموعة، ثم على امتداد بقية القصص الأخرى، على اعتبار أن فضاء الكتابة هو نفسه فضاء أنثوى مؤمم لنزعة الأنوثة تلك في هذه المجموعة، انطلاقا من أهم تلك الصيغ المستعملة في السرد : (استخدام ضمير المتكلم المؤنث).

تأتي هذه المجموعة القصصية إذن مصاحبة بصوتها الجهوري ذاك، صوت يستهدف تجاوز هذا الحد إلى مدى أبعد، أي تجاوز سؤال الكتابة النسوية (سؤال تحقيق الحرية) لتعانق بدورها سؤالا أشمل يرتبط بحرية وتحرر المجتمع العربي ككل عبر رصد لمختلف تلك التحولات ضمن أسئلة الوحدة والتعدد هاته.

إن استيعاء المرأة لخصوصية مثل هذه الكتابة النسوية السردية الجديدة يتم عبر صيغ هذا التحول أيضا في هذه (الحساسية النسوية)، بموازاة مع تبرير مواقف الاختلاف تلك : (اختلاف المواقع — اختلاف طرائق الكتابة وتكسير تمجيد القوالب الجاهزة الرجولية) الخ...

ومن ثم سنركز في هذه المداخلة على مقاربة مستويين تباشرهما هذه المجموعة القصصية، انطلاقا من خطابين تحكمهما قراءتان نصطلح على تسميتهما مؤقتا بـ «ما قبل القراءة» / «ما بعد القراءة». وهذا الما قبل والما بعد مرتبطان بشكل خاص بفضاء وزمن القراءة ذاتها ومتحكمان أيضا في قراءتنا نحن لهذه المجموعة القصصية التي تطرح في الآن ذاته، وعلى مستوى الكتابة القصصية فيها، استراتيجية معينة يتم عبرها تقديم مختلف تلك المحكيات القصصية كما تحتويها كل قصة على حدة، وفق وعي قبلي بشروط هذه الكتابة، سواء في بعدها الشكلي أو الدلالي، انطلاقا من مجموعة من التحويلات وفق البعدين السابقين، في تعالقهما بطبيعة تلك المحكيات التي تندرج بدورها تحت عناوين فرعية دالة تتوزعها ثلاثة أقسام على الشكل التالي :

— القسم الأول : (أحمر وأسود) ويضم القصص الآتية : ليلتان (أواخر 1986 وأوائل 87) — الصورة (82) — الطائرة (86) — رسالة شواف (83) هل رأيت ما رأيت (أوائل أكتوبر 87).

— القسم الثاني (أسود وأبيض) ويضم ست قصص : لحظة لملايين النساء (83) — وصلت الرسالة أخيرا (81) — شمس (84) — الموتات الأربعة (81) — من يؤلف هذا الكتاب (82).

أما القسم الأخير (أبيض وأخضر) فيضم خمس قصص : (طعم الغربة حلو (86) — هل أخبرها (85) — رباعي (86) — مولاي عبد الله (83) وزيدي (بدون سنة).

وكلها سنوات لا تخرج عن زمن معين للكتابة يتحدد هو الآخر بعقد من الزمن تقريبا، منذ بداية الثمانينات إلى ما قبل نهايتها بثلاث سنوات، مع الاشارة أيضا إلى أن هذه المجموعة تتصدرها (مقدمة) لادوار الخراط تشغل ما يقرب من عشرين صفحة تقريبا، ترصد، هي الاخرى مختلف لحظات تشكل هذا الخطاب القصصي في المجموعة من خلال محورين سماهما الخراط بـ : السؤال عن الهوية ثم الانحياز إلى النسوية.

إن شكل الكتابة القصصية في هذه المجموعة يطرح سؤال قراءتها أيضا. لقد طرحت أسئلة وأجوبة معينة بخصوص كيفيات

معالجة المجموعات القصصية، غير أنه في حالة هذه المجموعة القصصية التي نحن بصددها، يمكن بالتالي أن نطرح نفس السؤال انطلاقا من شكل هذه الكتابة القصصية ومن فضائها النصي العام، مرورا بمجموعة من الاعتبارات التي تتداخل ضمن بنية هذه المجموعة، أي عبر مراعاة ضرورات ما يفرضه سؤال القراءة ذاته، سواء كسؤال معطى من خلال ذلك النص الموازي (المقدمة) أو كسؤال آت (من خلال قراءة أخرى ممكنة بعد صدور هذه المجموعة...).

هل يمكن بالتالي اعتبار الخطاب المقدماتي متى توفر كنص مواز للنص المقدم له، كما هو الحال هنا بخصوص مقدمة ادوار الخراط، هل يمكن اعتباره بمثابة إضاءة توجيهية في صوغ جواب عن السؤال السابق : كيف نقرأ المجموعة القصصية ؟ هل نقرأ كل قصة على حدة ؟ كل قسم على حدة ؟ المجموعة ككل دفعة واحدة ؟ وهو نفس السؤال الذي سبق للناقد سعيد يقطين أن طرحه بخصوص المجموعة القصصية (الماء المالح) للقاص محمد الدغمومي...

إن طبيعة مثل هذه الخطابات المقدماتية (حالة مقدمة ادوار الخراط) تكتسي في الآن ذاته طابعا خاصا وتوجيهيا من حيث إنها تقرب في البداية هذا العمل الأدبي كمجموعة قصصية من هذا القارىء الذي يعقد للوهلة الأولى (ميثاقانقديا) مع (خطاب نقدي)، أو «دراسة» كما سميت في المقدمة، قبل ولوج تحقيقه لذلك «الميثاق القصصي» مع المجموعة ككل، ومن ثمة يكون عالم ما قبل القراءة هذا محكوما بتراكم أولي لنوع من الميتا ــ معرفة التي وفرتها دراسة الخراط، وهو الأمر الذي يجعل معه هذا القارىء المعني مؤطرا بمعرفة / أي بمرجع نقدي / يخول له فيما بعد ولوج عالم قراءته الخاصة، داخل هذا الفضاء العام لتصارع أو لتقاطع القراءات. ومن هنا يمكن القول مجملا إن مثل هذه الخطابات المقدماتية تلعب، هنا، دورا وسيطيا بين المؤلفة (مؤلفة هذه المجموعة) وبين القارىء (قارىء نفس المجموعة)، بحيث يصبح التواصل بين هذين العنصرين الملموسين تواصلا غير مباشر، بل يبقى تواصلا مرهونا بهذه الوساطة النقدية، أي بين قراءة قائمة / تقديم الخراط، وقراءة محتملة (ونسميها بالقراءة الآتية)، أي قراءة من الدرجة الثانية، ما دام أن المجموعة القصصية هنا صدرت مصحوبة بنصها الموازي ذاك : (أي كقراءة تخص نفس هذه المجموعة). غير أن طبيعة مثل هذه المقدمات عادة ما توسع من شبكة هذه القراءات / تعدد القراءات / في النص الواحد لدى قارىء واحد بدل تعدد القراءات في النص الواحد لدى مجموعة من القراء، حيث يرتاد قارىء هذه المجموعة القصصية فضاء مزدوجا للقراءة : (قراءة القراءة) ثم (قراءة في المجموعة)، مع العلم أيضا أن ــ المقدمة بدورها وفرت قراءة أولى باعتبارها هي الأخرى، حسب تعبير كريماس، تشكل ميتا ــ خطابا.

إن هذا الطابع المزدوج الذي يطبع هذه المجموعة القصصية في مجموعة من القضايا والمكونات القصصية، سواء تعلق الأمر هنا بازدواجية العناوين الفرعية أو ازدواجية الشخوص أو التيمات أو هذا التداخل بين المستويين الاستتيقي والدلالي... إلخ، هذا الطابع المزدوج، إذن، والمتميز بصيغ التداخل تلك بين هذه المكونات القصصية، يمكن بالتالي تعميمه حتى على مستوى هذا التداخل بين هذه الثنائية الظرفية «الفضاء ــ زمنية» / ما

قبل القراءة ــ ما بعد القراءة / المتصلة أساسا بـ «قراءة المجموعة» ككل، حيث تحضر هذه الثنائية داخل نفس فضاء احدى القراءتين : عالم ما قبل القراءة (مقدمة الخراط هنا)، إذ يتم استحضار فضاء ما بعد القراءة نفسه، انطلاقا من ميثاق معين نصطلح عليه هنا بـ «ميثاق الانتظار»، هذا الذي يعقده الناقد الخراط هنا من مواقعه كـ «مُقدِّم» (Préfacier) مع قارىء مفترض يستحضر من خلاله هذا المقدم عالم ما بعد القراءة ذاك. يقول الخراط : «لعل القارىء أن تستضىء له قراءته بهذا المدخل الأساسي، في تصوري، من بين مداخل أخرى» (ص 8). وغيرها من الأمثلة التي تستحضر نفس الميثاق السابق من داخل هذا الميتا خطاب : الخطاب المقدماتي.

ومن هذا المنطلق سوف نلج بدورنا فضاء ما بعد القراءة هذا انطلاقا من تفكير مرجعي مسبق في فضاء ما قبل القراءة، عبر هذه الخاصية من «التداخل» المكثفة الحضور، والتي تقوم هذه المجموعة القصصية بتوظيفها بامتياز إذ أن من بين أهم ما يثير الانتباه بخصوص الكتابة القصصية في «رحيل» هو وقوفها أولا على تنفيذ نوع من (الاشراف التقني) الدال بخصوص هذا الترتيب الزمني من خلال هذا الفضاء ــ النصي لقصص هذه المجموعة ككل، هذه التي لم يخضع ترتيب قصصها إلى زمن الكتابة كما هو مثبت في نهاية كل قصة باستثناء القصة الأخيرة، بل تتم خلخلة زمن الكتابة هذا قصد خدمة هذين البعدين الجمالي والتيمي في هذه المجموعة، انطلاقا من تأطير هذه الأقسام القصصية بعناوين جانبية دالة هي الأخرى حيث تحيل مباشرة، عبر لعبة الألوان تلك على المكونات اللونية للعلم الوطني الفلسطيني، كفضاء يتم استحضاره داخل هذه المجموعة : (أحمر ــ أسود ــ أبيض ــ أخضر)، عدا ما توفره هذه الألوان أيضا، في فرادتها، من سياقات دلالية في ترابطها بسياق المحكيات القصصية. كما أن لعبة الألوان هاته بالصيغة التي تم وضعها بها كعناوين لمجموعات قصصية «مصغرة» ضمن هذه المجموعة الكبرى، تحيل هي الأخرى (أي العناوين) على نوع من الاستمرارية والتعالق على مستوى الدلالة القصصية. فكل عنوان جانبي ينطلق من لون العنوان السابق عليه : (أحمر ــ أسود / أسود ــ أبيض / أبيض ــ أخضر) ضمن لعبة المتواليات العناوينية، هاته التي لا يمكن تلقيها هنا دون ربطها بأسئلة هذا الواقع وهذه الهوية العربية كما ترصدها هذه المجموعة القصصية، ضمن هذه الشبكة من الثنائيات والتوزعات والانقسامات داخل هذا التوزع والانشطار الفضائي / الجغرافي والنفسي. وهو التوزع الذي يحاول هذا البناء الشكلي للمجموعة تلئيمه عبر هذا الامتداد والترابط بين الألوان والعناوين، حيث تصبح (فلسطين) هنا كقضية مغتربة وسط هذا التوزع الجغرافي والسياسي للوطن العربي، تبحث عن (وحدة) ممكنة وسط هذا التعدد وكثرة الحركة والرحيل بحثا عن هوية مفتقدة وعن موطن للكلية المفتقدة أيضا، على الرغم من أن هذه المجموعة تأتي ملآنة بمجموعة من الثقوب التي تترقب قسريا أنواع معينة من الآمتلاء الغائب والمؤتمل، داخل تلك السنوات السابقة التي تلملم بين طياتها صورة التاريخ والزمن العربي على إثر ما شهده هذا الأخير من ترد وتحولات وتغريب وتوزع وانقسام، بقدر ما تتعالق مع أزمنة تاريخية ومرجعية سابقة متشابهة، بقدر ما تعلن انفلاتها أيضا على مستوى هذا الاستثمار

المركزي أيضا لأزمنة الحاضر، أزمنة تعقد لها مسافة ايهامية مع تعدد سلبي (لأزمنة هزائم سابقة أو لاحقة لـ (وحدة) عربية هشة على مستوى الهوية العربية، ضمن هذا الاطار الاسترجاعي والتحييني في الآن ذاته، حيث يشد الثاني بالأول. تقول (رسالة شواف) في القصة التي تحمل نفس العنوان «فأنا مثلا من الذين قالوا إن نكسة حزيران ليست مفاجئة ويومها قلت اسألوا الأخطاء والاستخبارات والحس القومي الذي زاد عن حده «أما في حرب لبنان فقلت إن الفلسطيني سيصبح قلبا وعقلا وجسدا يحمل نفسه في حقيبته، فقالو إلي : كذاب وسوف ننتصر» وقلت إن اللبناني سيصبح فلسطينيا آخر وقلت إن ما حدث في لبنان سيكون له صدى في أكثر من بلد عربي وقلت إن المواطن العربي عموما يريد كرامة ووجدا ومستعد للتضحيات (...) وقلت إن السادات لن يستطيع مواصلة مصافحة عدوه وتقديم الكرامات والابتسامات لـ (ص 62).

إن الكتابة القصصية في / رحيل /، عبر سؤال الهوية هذا، تلغي مجموعة من تلك الثوابت الكلاسيكية على الرغم من استعادتها داخل هذه المجموعة وخاصة ما يتصل أساسا بإلغاء تلك الحدود المقننة لهذه الكتابة القصصية. فمسألة الهوية، على سبيل المثال، وهي من القضايا الأساسية التي تقوم عليها الدلالات القصصية في هذه المجموعة بموازاة مع اشتغال البنية الشكلية نفسها، هذه المسألة، إذن، وعلى الرغم من كلاسيكيتها على مستوى اشتغال المحكي في مجموعة من الأجناس الأدبية كتيمة مركزية في الكتابة السردية وغير السردية العربية، لم تعد استعادتها في هذه المجموعة الجديدة محصورة عبر همّ السؤال نفسه (سؤال الهوية انطلاقا من مواقع التوزع والانسلاخ أو البحث عن الأصل) ؛ بل يتم تحويل تبنينها حكائيا وفق شروط يتداخل في استثمارها الا ستتيقي بالايحائي، بحيث يصبح من العبث هنا تلقّي هذا التحويل انطلاقا من الفصل بين مكونات هذا النسيج القصصي الذي يقوم هنا بتلئيم هذا السؤال مرورا بتفتيته أيضا داخل مجموعة من الفضاءات القصصية : (لبنان ــ فلسطين ــ العراق ــ تونس ــ المغرب...)، أو في تعالقه مع شخوص قصصية تعاني نفس السؤال والتوزع ونفس الازدواجية الملتبسة التي يؤطرها عنصر الافتقاد أيضا، افتقاد الهوية الغائبة وافتقاد الغائب نفسه (الرجل، أو صورته) الذي لا تفكر فيه هذه المجموعة غالبا إلا ميتا أو مفقودا أو مضمرا ــ وإن كان حاضرا من خلال هذا الغياب نفسه ــ وكأن الكتابة القصصية، هنا، كما يقول الناقد أدوار الخراط، ضمن حديث آخر عما سماه بـ (مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينات)، ليست قيمة شكلية فقط، بل هي أساسا قيمة دلالية، وان الدوال هنا ــ بدءا من نوع نسيج الكلمات، وتركيب الجملة، وسياق الألفاظ، ومحدودية أوثراء القاموس المستخدم... إلى آخره...) بل اختيار الأماكن والأسماء والأزمان القصصية وتجديدها أو تجهيلها، لامن حيث إنها موضوع أو مادة للعمل القصصي، بل من حيث إنها اختيارات «نصية» (أو «شكلية» في سياق آخر) تشير إلى القصد القصصي ــ سواء كان واعيا أو غير واع». (2) وهو الشيء الذي يشكل من وجهة نظر الخراط ما أمكنه تسميته بـ (حساسية جديدة)، كما في هذه المجموعة، سواء كحساسية كتابية أو سردية أو لغوية ثم كحساسية نسوية، وهو ما يشكل سر هذه المجموعة القصصية لهاديا سعيد، انطلاقا من استكناهها لمناطق بقدر ما هي مألوفة في السرد العربي الحديث بقدر ما هي «جديدة»

الصوغ والسبر لدى هاديا سعيد، وان كان هذا الصوغ نفسه يطرح نفس الألفة والتغريب.

ومن ثمة تلغي هذه الكتابة القصصية في / رحيل / مجموعة من تلك التساؤلات السابقة (تساؤلات حول الكتابة النسوية) كما ترتهن بأجوبة أخرى على مستوى صوغ الخطاب القصصي في هذه المجموعة كصوغ يطرح نفسه داخل كل مقام أو سياق سردي معين عبر هذا التعالق المركزي أيضا بين هذه المحكيات القصصية وبين الصوت السردي الذي يغلف تلك المحكيات بيوغرافيا ووظيفيا، صوت سردي أنثوي يعقد لنفسه أيضا ميثاقا ابداعيا مع (كتابة نسوية)، وهو من المواثيق التي تعاقدت عليها الكتابة السردية في سياقها العربي عموما في مجموعة من النصوص السردية (روائية كانت أم قصصية)، إذ متى كان فعل الكتابة هنا ينسب إلى شخصية أنثوية جاء فعل السرد موازيا لفعل الكتابة تلك، ومغلفا بصوت أنثوي أيضا، وهذه الخاصية هنا تعتبر أيضا من بين الأجوبة التي تفرض ذاتها على السؤال السابق : (كيف ينبغي معالجة المجموعة القصصية)، ما دام أن هذه الرؤية السردية هنا، وعلى امتداد جل القصص، كرؤية كلية ومعممة تقريبا، تفترض في المقابل النظر في هذه المجموعة في كليتها وعموميتها عبر تتبع لمختلف تجليات هذا الصوت السردي كمحفل خطابي لا يطال فقط اشتغال هذا المكون القصصي (بيوغرافيا)، انطلاقا من مختلف تمثلاته تلك عبر سلطات ضمير المتكلم المؤنث ذاك، بل يطال أيضا إعادة التفكير في هذه الخاصية، أي تجنيس هذا الكتاب ك (قصص) كما هو مثبت على الغلاف أو ككتاب يتقاطع علنيا أو ضمنيا مع جنس أدبي آخر، كما سيأتي...

إن خصوصية هذا الصوت السردي في هذه (المجموعة) دفعت ادوار الخراط في (مقدمته) إلى التوقف عند خاصية ما سماه بـ (الحساسية النسوية) عند القاصة هاديا سعيد، وهي الحساسية التي يضمرها هذا الصوت السردي النسوي ذاته من خلال هذا (التجانس) ــ حتى لا نقول بالتطابق ــ بين هاتين الشخصيتين : (شخصية المؤلفة / شخصية الساردة)، حيث يتم تمرير المكون الأتوبيوغرافي، حتى لا نقول بالسيرة الذاتية التي قال بها الخراط، رغم أنه لم يلغ الحديث أيضا عما سماه بـ (عناصر سيرذاتية)، يقول الخراط : «إن القارىء يحس بوضوح أن القصة هنا تقترب من السيرة الذاتية وإن كانت بطبيعة الحال لا تطابقها، وأن قناع الفن الشفيف أو حيلة الصنعة الحاذقة والمكشوفة معا ينمآن في الوقت نفسه عن عناصر سيرذاتية حتى لو كان القارىء يجهل كل شيء عن حياة الكاتبة، ذلك أن هذه العناصر تتكرر أو تتشابه من قصة إلى أخرى حتى ليصبح الايحاء بالسيرة الذاتية، أو بعض معطياتها على الأقل، من القوة بحيث لا يمكن تجاهله» (ص 12)، أو كما قال ناقد آخر ــ محمد بوشحيط ــ بخصوص مجموعة قصصية أيضا «الصمت الناطق» للقاصة (خناثة بنونة) : «في هذه المجموعة أيضا نجد هذا الحضور المتميز للبعد الذاتي [...] ونثر ذلك كله بين سطور قصصها كنوع من السيرة الذاتية...» (3).

وحتى لا نعيد التفكير مرة أخرى في تجنسية هذا (الكتاب) من خلال ما سماه الخراط هنا (السيرة الذاتية) ــ مع أن السؤال يبقى مفتوحا على خاصية التجنيس تلك ــ سواء كمظهر «تصنيفي» أو «تأليفي»، سوف نركز الحديث هنا على المكون السيرذاتي أو

(العناصر السيرذاتية)، كما يسميها الخراط، ما دام أن للسيرة الذاتية شروطها وقوانينها الخطابية والحكائية في . اختلافها عن (المجموعة القصصية) كما هو حال ميثاق هذا الكتاب / قصص / وذلك في الوقت الذي تتبرأ فيه الساردة نفسها، من هذا الميثاق السيرذاتي في قولها : «إني لا أنوي أن أروي لكم قصة حياتي» (ص 66).

إن محاولات ترسيخ الكتابة النسوية في هذه (المجموعة)، انطلاقا من هذا التوقف عند تمرير هذا المكون الأتوبيوغرافي حتى لا نقول الكتابة الأتوبيوغرافية، تطرح هي الأخرى أسئلة مؤرقة على مستوى الكتابة النسوية العربية ككل. كما أن تمرير هذا المكون، إذن، ولو على مستوى الكتابة القصصية هنا، هو تجسيد في الآن ذاته لهذا المحظور في الكتابة النسوية العربية، ولو عبر هذه الصيغ الايهامية أيضا والتي يتم عبرها إلغاء هذا المكون عند الكاتبة و. / أو الساردة في هذه المجموعة، حيث يتم تذويب المكون المرجعي والواقعي داخل المكون التخيلي من أجل خلق إما صراع أو بحث عن (الوحدة) حتى على مستوى هذين المكونين. ففي قصة (وصلت الرسالة أخيرا) يتم اخضاع هذا الترميز الاسمي (من خلال حرف هـ) / هاء المرسل إليها : «السيدة العزيزة (هـ). تحية طيبة» (ص 81)، كحرف «يمكن» أن يحيل هنا، عبر ميثاق مرجعي، على الاسم المرجعي / الملموس للكاتبة (هاديا)، وغياب الاسم هنا : (اسم المرسَل إليها ـــ اسم الساردة) وإن كان يحيل في بعض الأحيان على هذا التماهي بالاخريات، فإنه، في أحيان أخرى، يخدم هذا الطابع الايهامي نفسه بإشارته ومرجعية هذا الغياب او هذه الأحرف المشار بها إلى الاسم، وان كان هامش هذه القصة (وصلت الرسالة أخيرا) يواجهنا بهذا الميثاق التخيلي الميتا ـــ خطابي، انطلاقا من أن : «الأسماء والأحرف الأولى، كما يقول الهامش، التي ترمز إلى أسماء أشخاص أو أماكن هي خيالية. وأي تطابق بينها وبين أسماء تربطها صداقة أو معرفة بكاتبة القصة يعتبر مصادفة بحتة» (ص 92). وهذا النوع من الميتا ـــ خطابات عادة ما يأتي في افتتاحيات بعض النصوص السردية، وخاصة الروائية، كما يتم تضمينها في سياق المحكي أيضا، كما هو الحال في هذه المجموعة، كما أنها ميتا خطابات تقوم في الآن ذاته على تكسير هذا الايهام بالمكون الواقعي في هذه النصوص، وخاصة في تلك التي يفرض واقعها السردي ذاك نوعا من (الصراع) داخل أزمنة مشحونة بالانفصام والبحث عن الذات أو الهوية أو عن الكينونة المفتقدة : (نعثر على هذا النوع من الميتا ـــ خطاب، على سبيل المثال فقط لا الحصر، في بعض النصوص الروائية : الوجوه البيضاء ـــ البحث عن وليد مسعود ـــ صيادون في شارع ضيق ـــ عالم بلا خرائط ـــ الرحلة الأخيرة ـــ وغيرها كثير...).

وكلها نصوص سردية تأتي مصاحبة بهذه الصيغ ـــ الميتا ـــ خطابية المتشابهة، هذه التي تلغي (الواقعي) على حساب (التخيلي)، وكأن الأمر هنا يتعلق، في مثل هذه الحالات، بعد تكسير فعل الأيهام ذاك، بالبحث عن جواب لما هو واقعي وما هو متخيل في هذا الواقع العربي سواء على مستوى الكينونة النصية أو الكينونة خارج النصية.

من داخل هذه الحساسية النسوية إذن، يتم لدى هاديا سعيد اقتحام (صعوبات) الكتابة لدى المرأة / الكاتبة العربية ككل، حيث يتم ذلك بخصوص هذه المجموعة القصصية على

ثلاثة مستويات :

1. اقتحام (صعوبات) تشغيل المكون الأتوبيوغرافي، وما يرتبط بهذه الذات الكاتبة و / أو الساردة من تفجير لبعض هذه المناطق السردية المرتبطة بعالم المرأة ككل (الجسدي والايروسي) عبر لغة البوح تلك : «لكني أكدت له أنه خائف كأكثر الرجال لا يحب البوح ولا الاعتراف لا يجب أيضا أن يصغي لبوحي ولا لنشرة أخباري عن شمس (ص 94). ويأتي هذا كله عبر هذا الابثعات لضمير المتكلم المؤنث كضمير سردي مهيمن على هذا البرنامج السردي وكضمير شخصي للبوح ولمواجهة عالم التلقي : (أي لذلك الواقع المعاكس لضمير البوح ذاك ولفعل الاصغاء)...

2. جرأة اقتحام (صعوبات) الانزياح عن تلك القوالب الجاهزة / الكتابية القصصية الرجولية كقوالب مرجعية / رجولية في الغالب / على اعتبار، كما تقول بياتريس ديديي، أن المرأة ـــ الكاتبة قرأت العديد من الأعمال المكتوبة من طرف الرجال، كما أنها (أي المرأة) طبعت بنماذجهم الثقافية (4).

3. جرأة اقتحام (صعوبات) الوقوف السابق ضد تلك الصورة (المستبدة) للرجل، سواء عبر الرمي به داخل فضاء التعرية الاسمية (كزوج) أو داخل فضاء الغياب (كرمز للحضور أيضا)، أو عبر هذا التكثيف، في المقابل، من استحضار صورة (المرأة) أيضا انطلاقا من هذه الخاصية الجوهرية التي وسمها الخراط في السابق بـ «الانحياز إلى النسوية» (ص 7)، سواء أكان انحيازا ايجابيا أو معاناتيا (معاناة المرض الفيزيقي أو الروحي لدى الساردة)، ثم معاناة الزمن النفسي عبر مشاركتها في هم السؤال السابق (سؤال الهوية).

إن صور الانحياز هاته تتداخل فيما بينها جميعا لتخرق تلك الصورة التقليدية والهشة عن عالم الأنوثة ذاك داخل واقع حاول مرارا إقصاء المرأة من أجناس أدبية وأنساق سردية موازية لنزعة الأنوثة هاته، ولهذا التمادي و/ أو الجرأة في استخدام ضمير المتكلم المؤنث.

غير أن جرأة اقتحام (صعوبات) الكتابة هنا، بنوعيها (القصصية والتقريرية)، تتم عبر موقفين متباينين ومتوازيين في الآن ذاته، انطلاقا من كونها جرأة مرهونة، هي الأخرى، بحضور هذا الرجل (ايجابا في البداية ثم سلبا في المرة الثانية)، ضمن هذه الرؤية التقليدية لمحاولة ترسيخ الكتابة النسوية إلى جانب الكتابة الرجولية. ففي قصة (شمس)، على سبيل المثال، تخاطب الساردة المسرود لهم بخصوص قضية استحضار الرجل في البداية، تقول : «لست أدري إذا كان أحدكم مازال يذكره. أتمنى أن تكونوا نسيتموه مثلما فعلت أو مثلما ظننت أني فعلت عندما أقفلت ذاكرتي ذات مساء وأقمت فيها سجنا لكل الماضي وفي مقدمته ذلك الرجل الذي أراني مرغمة أن أحدثكم عنه لأنه استطاع وعلى نحو لم أتوقعه أن يعود ويصطدم برأسي ثم يخرج وكأنه لم يسجن قط» (ص93).

وعلى المستوى الايجابي لاستحضار صورة هذا الرجل كشاهد أو كمشرف مرجعي داخل كواليس الكتابة القصصية النسوية، سواء كفعل ملموس أو كفعل تخيلي يتماهى مع الفعل الأول، تقول الساردة في هذا الشأن : «أقول له : ساعدني. فيقول : أعيدي كتابتها وشمس أنجبت وأنا أنجبت ولم نعد كتابتها. لن أعيد كتابتها (...) والرجل الذي يجلس أمامي في المقهى ويقتحم كل الأحرف والأوراق

يجذب القلم نحوه ويكتب» (ص97).

هذا التأطير الرجولي إذن لفعل الكتابة القصصية النسوية يتم عكسه، عبر مستوى سلبي لصورة (الرجل) / الكاتب أيضا، داخل قصة أخرى على مستوى تأطير مضاد هذه المرة، انطلاقا من شكل آخر من الكتابة (غير الابداعية) عبر قالب سخري من الرجل أولا، ثم من نمطية ومضمون كتابته ككل : (كتابة التقارير)، تقول الساردة في قصة (هل أخبرها).. ؟ : «ما شأني ؟!.. ينبغي أن أعود إلى هذه التقارير الجوفاء التي تنتظرني.. هذا قرار يحتم على موظفي الشركة التقيد بلائحة التسليف الجديدة.

مليىء بالأخطاء الا ملائية.. سامحك الله أيها الكاتب الجديد الذي قفزت فوق المباراة ونجحت ببطاقة توصية !.. ثم.. ما هذه اللهجة القاسية والجافة التي تأمر فيها موظفي الشركة ؟ الموظفات خاصة ؟..» (ص121).

ومن ثمة فإن هذه العلاقة بين المرأة والرجل ليست علاقة «تشييئية» بالأساس، بل هي علاقة «رفيعة» تطال لحظات أخرى غير لغة الجنس والبوح، إنها لغة الكتابة وكتابة اللغة، كما في هاتين القصتين السابقتي الذكر، داخل ما يسميه ميخائيل إساشاروف (michael Issacharoff) في كتابة (الفضاء والقصة) بـ «فضاء اللغة»، هذا الفضاء الذي يتداخل فيه، هنا، ما هو لغوي، بما هو تيماتي (5)، حيث تقوم هذه المجموعة القصصية أيضا بادخال مجموعة من الخطابات الصغرى الأدبية وغير الأدبية داخل هذا الخطاب القصصي الكبير / رحيل / كالتفكير في أسلوب (الرحلة) سواء عبر مباشَريتها أو ترميزها تيميا وحكائيا، لكن تيميتها هاته، في هذه المجموعة، لا تتقصد إقامة علائق معينة بين الذات والمكان، بين ثبات وتحول، بقدرما يتم توصيفها من خلال مجموعة من المحكيات كهاجس ذاتي ونفسي يتوخى إقامة هذه العلائق مع الزمن والمكان ومع التاريخ (كوعي تاريخي)، لكن من مواقع لا تلغى من إطارها سؤال الهوية نفسه. لذلك فالرحيل هنا هو رحيل في الأعماق، في البحث والرصد لأسئلة هوية جماعية مفتقدة تبسطها شخوص هذه المجموعة وخاصة شخصية الساردة. إنها أيضا رحلة، أو رحيل، أونطلوجي، عبرما تخوله تيمة (الموت) ذاتها من رحلة من عالم الكينونة (الوهمية) إلى عالم الافتقاد أو العدم الوجودي والمادي..

كما تم اللجوء في هذه المجموعة إلى استثمار الشكل التراسلي عبر صيغتين : استعادية وتحويلية / تركيبية، حيث إن الاستثمار الأول لهذا الشكل التراسلي (الاستعادي) لا يخرج عن إطار الشكل التقليدي في التراسل، ولو تم تأطيره هنا بهذا القالب السخري كما في قصة (رسالة شواف).

أما الاستثمار الثاني فهو الذي يتم من خلاله تجريب شكل اخر لهذا الخطاب التراسلي كما في قصة (وصلت الرسالة أخيرا)، حيث يتم ادراج خطاب الغير (المرسل) بموازاة مع خطاب هذه الذات الناقلة لذلك الخطاب (المرسل إليها)، كما تتزاوج، هنا، نبرة المتكلمين : الأول (المرسل) والثاني (المرسل إليها)، هذه التي تصبح في الوقت نفسه مرسلة، إذ يتم اللجوء هنا إلى محاولة تجريب الجمع بين ذاتين متداخلين يتم عبرهما

اخضاع هذا الشكل التراسلي إلى أسلوب حواري (ضمني) لكنه ثلاثي الأبعاد والمحافل : (المرسل الأول ــ المتلقي / المرسل الثاني ــ المتلقي / المستقبل لخطابي المرسلين معا، أي القارىء). كما يتم إدخال خطابات أخرى إلى هذا النسيج القصصي كالصورة والتقرير لا مجال هنا للتعرض لسياقات توظيفهما.

من بين خصائص الكتابة القصصية في (رحيل) كذلك ما يمكن تسميته بـ «انتفاء الغرابة»، هذه التي عادة ما تتخلل المجموعات القصصية سواء بالمفهوم الزمني أو الحكائي غير الدلاليين : (غرابة قصة عن أخرى ــ غرابة الفضاءات والأزمنة فيما بينها ــ غرابة الشخوص الفاعلة بين كل قصة وأخرى وخاصة شخصية الساردة/السارد)، على الرغم أيضا من امكانية الحديث عن غرابة معينة يمكنها أن تطال حتى المستوى الدلالي لقصص المجموعة الواحدة. لكن مع مجموعة (رحيل) تنتفي تلك (الغرابات)، وإن حضر التغريب، بين مجموع هذه القصص حتى على المستوى الزمني (زمن الكتابة)، انطلاقا من أن كل نص قصصي فردي يتميز بانفتاحه وتعالقه ــ كولاجيا على / بالنصوص السابقة أو اللاحقة في نفس المجموعة أو خارجها (الانفتاح على المرجع النصي أو البيوغرافي لنفس الكاتبة). إن عدم انغلاقية وغرابة هذه النصوص، داخل هذه المجموعة، حتى على مستوى بينة الجملة داخل مجموعة من القصص التي تختتم بنهاية مبتورة، عدم الانغلاق هذا لا يلغي إعادة التفكير السابق في تجنيس هذا الكتاب ؟ (كقصص أو كرواية)، انطلاقا من كون هذا الكتاب يخرق حدود الجنس الأدبي الذي يحويه على عدة مستويات، لكن لم يأت ذلك، كليا كتكسير اجتماعي وظيفي على حد تعبير الياس خوري، بل تم ذلك من منظور لململة هذا «التكسير» داخل وحدة كبرى مؤتملة (ماديا) ومفترضة (ابداعيا) ومجسَّدة (تجريبيا). هل هو، إذن، نفس تساؤل بياتريس ديديي بخصوص علاقة المرأة بالأجناس الأدبية، في الغرب، انطلاقا من أن النساء كن دائما روائيات، هل يجب تقول بياتريس، أن نسقط في خطإ اعتقاد أنهن لا يمكنهن أن يكن سوى روائيات (6).

إن تميز الكتابة القصصية في هذه المجموعة / رحيل / تأتي بالأساس من تجنبها لتلك المباشرية المرتبطة عادة بالأسلوب النسوي كما يسمى، أي مباشرية خطابة مثل هذه الأسئلة الكبرى : (الهوية ــ الوحدة ــ التعدد)، سواء على المستوى السياسي أو اللغوي، حيث يلعب هذا العنصر الأخير هنا دورا أساسيا في تجسيد تلك الوحدة المتوخاة عبر اللغة وعبر صيغ التداخل هاته بين اللغات الاجتماعية / اللهجات في المجموعة الواحدة، ضمن إطار وحدة لغوية / لهجية شاملة وكلية حيث يتم الجمع بين مجموعة من اللهجات العربية : (لبنانية ــ عراقية ــ مصرية ــ مغربية) عبر هذا النسف لتلك الحدود الضيقة ضمن اللهجة الواحدة فقط. كما يأتي تجنب تلك المباشرية الخطابية حتى على مستوى أشكال معينة ــ ولو حضرت اللغة التقريرية ليس كسياق تعبيري بالأساس لكن كسياق وظيفي أيضا ــ من الطقوس الشعبية النسوية، خاصة داخل المغرب حيث يتم اخضاع المرأة هنا لسلطة التخريف والتدجيل (قصتا مولاي عبد الله وزيدي) تطال أحيانا نوعا من هذه الممارسة الصوفية والشبقية، لكنه شبق لا يقدم هنا من مواقع الاغراء، ولو أن الرجل يحضر هنا، بل من أجل تطهير الذات. وكل هذا لا يتم عزله هنا عن سؤال المجموعة ككل. تقول الساردة موجهة خطابها إلى الدفين مَ. عبد

الله : «كلهم يحيون من أجلك وأنت تموت من أجل لا أحد. جئت إليك من عبق بخور مينة وسحرها. فهل تقوم لتعيد الغائبين وتجمع الشمل وتصلح الأمور وتوقف خراب المدن.. هل تقوم ؟ هل.. ؟ » (ص134).

ومن هنا لم تأت تلك الخطابات والتوليفات واللهجات السابقة لتصعد من تقنيات الكتابة القصصية بالأساس أو لتثقل هذا النسيج القصصي، وإنما يتم ادخالها هنا كمكونات متخللة لا تغدو أن تكون جزءا من حياة الكاتبة نفسها، حيث تمتح من أهم محطاتها الحياتية والكتابية، والتي انعكست في الوقت نفسه على هذه الشخوص وخاصة على شخصية الساردة.

ويتم تجميع كل ذلك داخل ايقاع سردي شعري / ايحائي ونثري يتقاطع أيضا مع هذه اللغة الاستبطانية، بين شعرية الجسد تلك ورومانسيته وسورياليته أحيانا وبين شعرية اللغة ومرارة الواقع، داخل مواقف كتابية بقدر ما لا تضمر لعبتها بقدر ما تكشف عنها وتفضحها أمام الآخر، بل وتسخر منها عبر هذه التعرية التي تطال جسد اللغة، تلك التي تجر هذا القارىء المتواطىء أيضا (سواء أكان قارئا ذكوريا أو أنثويا) إلى الانخراط داخل دائرة هذا الانحياز نفسه (الانحياز إلى الكتابة قبل الانحياز إلى النسوية)، حيث تخلق هذه المجموعة موضوعا آخر إلى جانب الموضوع الأول، أي رصد الواقع المأزوم. هذا إنه موضوع الكتابة الممتلىء، لكن ككتابة مفتوحة على خارجها. أما موضوع الواقع، كما أشرنا سابقا، فهو ملآن بالثقوب والشروخ سواء في ذاكرته الماضية والمسترجعة أو في تاريخه الراهن المفتوح هو الآخر على «احتمالات مؤجلة ومرجوة» بتعبير الناقد محمد برادة.

إنه إذن رحيل آخر، كتابي حاول رصد حالات وتردي هذا الزمن العربي من هناك إلى هنا ؟!/

* هاديا سعيد، رحيل، (قصص) النشر العربي الافريقي، 1989.

1. BEATRICE DIDIER, L'ECRITURE - FEMME, 1er édition, ed. Puf, 1981, p.6

2. ادوار الخراط. مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينات، في : مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع. يوليو ـــ أغسطس ـــ سبتمبر 1982، ص 133.

3. محمد بوشحيط، الإحساس بضغط الواقع في مجموعة «الصمت الناطق» في : مجلة (آفاق)، العدد الأول / 1990، ص 90.

4. BEATRICE DIDIER, op. cit. p.6

5. MICHAEL ISSACHAROFF, L'ESPACE ET LANOUVELLE, Librairie José-corti, 1976, p.9٦

6. BEATRICE DIDIER, op.cit. p.9

** ملحوظة : أشير إلى أن طرح مسألة التصنيف هنا بخصوص هذا (الكتاب) ليست مسألة نسبية، وخاصة في ارتباط هذه المسألة هنا بـ «الكتابة النسوية» من حيث علائقها بالأجناس الأدبية، والتي هي علائق تفرض أسئلة حساسة حولها..

كما أشير إلى أن هذه المجموعة تفترض أيضا مجموعة أخرى من المكونات القابلة للمقاربة والقراءة، فيما يتصل خاصة بالمسمى (Gynocritics) وعنصر الموازاة (Parallélisme).. وغيرها من المكونات الأخرى التي سوف تغتني بها قراءات أخرى لاحقة..